


C
138

HISTOIRE
DE L'ART
CHEZ LES ANCIENS.

TOME SECOND.

HISTOIRE
DE L'ART
CHEZ LES ANCIENS,

PAR M. WINCKELMANN;

TRADUITE DE L'ALLEMAND PAR M. HUBER.

Nouvelle Édition, revue et corrigée.

TOME SECOND.

A PARIS,

Chez { BARROIS l'ainé, Libraire, quai des Augustin, n°. 19.
SAVOYE, Libraire, rue Saint-Jacques, n°. 12.

M. DCC. LXXXIX.

HISTOIRE
DE L'ART
CHEZ LES ANCIENS.

LIVRE QUATRIÉME.

DE L'ART DES GRECS.

CHAPITRE PREMIER.

Des raiſons & des cauſes du progrès & de la ſupériorité des Grecs ſur les autres peuples dans les arts.

L'ART des Grecs eſt le principal but de cette Hiſtoire. Cet art conſervé dans une infinité de monumens, exige de notre part, comme le plus digne objet de nos réflexions & de notre imitation, des recherches qui, loin de ſe borner à des explications arbitraires, renferment l'eſſence des choſes. Tâchons de diſcuter ces objets intéreſſans de manière qu'ils ne ſervent pas ſeulement de nourriture au ſavoir, mais auſſi de maxime à la pratique. La diſcuſſion de l'art des Egyptiens, des Etruſques & des autres peuples, peut étendre nos idées & rectifier nos jugemens : l'examen de l'art des Grecs doit ramener nos conceptions au vrai, & nous ſervir de règles pour juger & pour opérer. Introduction.

Ce quatrième livre, concernant l'art des Grecs, ſera diviſé en huit chapitres : le premier, qui ſert d'introduction, expoſe les raiſons & les cauſes du progrès & de la ſupériorité de l'art Grec ſur les autres peuples qui l'ont cultivé ; le ſecond traite de l'eſſence de l'Art, ou du deſſin des figures nues ; le troiſième, de l'expreſſion des paſſions & des proportions ; le quatrième de la beauté des parties du corps humain ; le cinquième, du deſſin des figures drapées ; le ſixième, du progrès & de la décadence de l'Art, ainſi que des différens ſtyles ; le ſeptième, de la partie mécanique de l'Art ; le huitième, de la peinture antique.

I. De l'influence du climat en général.

Le principe de la ſupériorité des Grecs dans l'Art doit être attribué au concours de différentes cauſes : à l'influence du climat, à la conſtitution politique & à leur façon de penſer, ainſi qu'à la conſidération dont jouiſſoient les artiſtes, & à l'emploi qu'ils faiſoient des arts.

A. De l'influence du climat par rapport à la configuration avantageuſe des Grecs.

Il faut que l'influence du climat ranime la ſemence qui doit faire germer l'Art, & la Grèce étoit le ſol le plus favorable pour cet objet. Ce qu'Epicure dit de l'aptitude des Grecs pour la philoſophie qu'il prétend leur avoir été particulière (1), peut s'appliquer à bien plus juſte titre à leur talent pour l'Art : car une infinité de choſes qui ſont idéales pour nous étoient naturelles pour eux. La nature, après avoir paſſé par les degrés du froid & du chaud, s'eſt fixée dans la Grèce, comme dans ſon centre où règne une température mixte entre l'hiver & l'été (2). Plus elle s'approche de ce centre, plus elle annonce de franchiſe & de ſérénité, & plus ſes opérations ſe ma-

(1) Clement. Alex. Strom. l. j, p. 355, l. 12.

(2) Herodot. l. iij, p. 127, l. 11. Plat. Tim. p. 475, l. 43. ed. Baſ. 1534.

nifeſtent généralement par des formes gracieuſes & ſpirituelles, par des traits décidés & caractériſtiques. Entourée ſans ceſſe d'un air pur & ſerein, tel qu'Euripide décrit le climat d'Athènes (1), elle n'eſt point gênée dans ſon activité par les brouillards & les vapeurs, & elle porte plutôt le corps à ſa maturité : elle s'élève avec force dans des ſtatures avantageuſes, & ſur-tout dans les tailles de femme. En Grèce elle n'aura pas négligé l'homme, ſa créature favorite. De-là, il ne faut pas croire ce que nous diſent les ſcholiaſtes ſur la longueur démeſurée des têtes ou des viſages des habitans de l'île d'Eubée (2) : ce ſont des rêveries abſurdes qui n'ont été avancées que pour dériver de-là le nom d'un de ces peuples, appelé ΜΑΚΡΩΝΕΣ. Les Grecs, au rapport de Polybe, ſentoient les avantages qu'ils avoient ſur les autres nations par rapport à la taille (3), & ils faiſoient en général plus de cas de la beauté qu'aucun autre peuple.

Le prêtre d'un Jupiter adoleſcent à Egée (4), celui d'Apollon à Iſménie (5), & celui qui conduiſoit la proceſſion de Mercure à Tanagre (6) en portant un agneau ſur ſon épaule, étoient toujours des jeunes hommes qui avoient remporté le prix de la beauté. Ceux de la ville d'Egeſte en Sicile firent ériger un monument à un certain Philippe, quoiqu'il ne fût pas leur citoyen, étant Crotoniate, uniquement à cauſe de ſa grande beauté. Il étoit révéré comme un héros déifié, & on lui faiſoit des ſacrifices (7). Dans une très-an-

(1) Med. v. 829-839.
(2) Schol. Apoll. l. j, v. 1024.
(3) Lib. v, p. 431. A.
(4) Pauſan. l. vij, p. 585, l. 2.
(5) Pauſan. l. ix, p. 730, l. 25.
(6) Id. l. ix, p. 752, l. 28.
(7) Herodot. lib. v, p. 191, ad fin.

cienne chanſon grecque, qu'un ſcholiaſte non imprimé attribue à Simonide ou à Epicharme, il y avoit quatre ſouhaits, dont Platon ne rapporte que trois (1) : le premier étoit de jouir d'une bonne ſanté; le ſecond d'avoir une belle figure, ΚΑΛΟΝ ΓΕΝΕΣΘΑΙ, ou ΦΥΑΝ ΚΑΛΟΝ ΓΕΝΕΣΘΑΙ, ſelon le ſens propre que le ſcholiaſte en queſtion donne à ces paroles; le troiſième étoit de poſſéder des richeſſes bien acquiſes, ΑΔΟΛΩΣ ΠΛΟΥΤΕΙΝ; & le quatrième, que Platon paſſe ſous ſilence, étoit de ſe livrer à la joie avec ſes amis, ΗΒΑΝ ΜΕΤΑ ΦΙΛΩΝ : je remarquerai en paſſant que la ſignification de ce terme peut ſervir d'éclairciſſement à Héſychius. Or, la beauté étant ainſi déſirée & eſtimée des Grecs, toute belle perſonne cherchoit à ſe faire connoître à toute la nation par cette prérogative, & ſur-tout à gagner la bienveillance des artiſtes. Auſſi c'étoient les artiſtes qui fixoient le prix de la beauté, & qui avoient de plus l'occaſion d'avoir tous les jours le beau devant les yeux. La beauté étoit même un mérite pour parvenir à la gloire, & l'hiſtoire grecque ne manque guère de relever cette qualité dans une infinité de perſonnages qui la poſſédoient (2). De certaines perſonnes furent diſtinguées par des noms particuliers à cauſe d'une ſeule belle partie de la figure. C'eſt ainſi que les belles paupières de Démétrius de Phalère lui firent donner le ſurnom de ΧΑΡΙΤΟΒΛΕΦΑΡΟΣ, c'eſt-à-dire, *ſur les paupières duquel ſiégent les graces* (3). Il paroît même qu'on a cru pouvoir favoriſer la génération des beaux enfans, par les jeux où l'on

(1) Gorg. p. 304.
(2) Conf. Pauſan. l. vj, p. 457, l. 27.
(3) Diog. Laert. in ejus vitâ, p. 307. Athen. Deipn. lib. xiij, p. 593, F.

disputoit le prix de la beauté. Ces jeux antiques, ordonnés par Cypsélus, roi d'Arcadie, se célébroient du tems des Héraclides, près du fleuve Alphée, dans l'Elide (1). A la fête d'Apollon de Philésie on décernoit un prix à celui des jeunes gens qui avoit su donner le baiser le plus savant. Cet usage se pratiquoit sous l'inspection d'un juge; ce qui se faisoit sans doute aussi à Mégare (2), près du tombeau de Dioclès. A Sparte (3) & à Lesbos (4) dans le temple de Junon, ainsi que chez les Parrhasiens (5), il y avoit des défis de beauté parmi les personnes du sexe. L'estime de la beauté alla si loin, que les femmes Lacédémoniennes gardoient dans leurs chambres à coucher, les statues de Nirée, de Narcisse, d'Hyacinthe, ou de Castor & de Pollux (6), pour avoir de beaux enfans (7). Dion Chrysostome se plaint que de son tems & de celui de Trajan, on ne faisoit plus d'attention à la beauté des hommes, ou de ce qu'on ne savoit plus l'apprécier (8); si cette plainte est fondée, il résulte que cette inattention renferme une des causes de la décadence de l'Art d'alors.

B. De l'influence du climat, sur le caractère moral des Grecs.

Il est de fait que l'influence du climat concouroit pour sa part au développement de la figure, qui, au rapport de tous nos voyageurs, est encore très-avantageuse parmi les Grecs d'aujourd'hui, & que cette influence, en agissant sur l'ame des anciens artistes, y faisoit naître l'enthou-

(1) Eustat. ad Il. T. p. 1185, l. 16. Conf. Palmer. Exerc. in Auct. Gr. p. 448.
(2) Lutat. ad Stat. Theb. l. viij, v. 198. Conf. Barth. t. iij, p. 828.
(3) Theocrit. Idyl. xij, v. 29-34.
(4) Mus. de Her. & Leand. amor. v. 75.
(5) Vid. Athen. Deipn. l. xiij, p. 610, B.
(6) Athen. lib. c, p. 609, E.
(7) Oppian. Cyn. l. j, v. 357.
(8) Orat. xxj, p. 269, D.

ſiaſme. Il n'eſt pas moins de fait, que c'eſt à la même influence qu'il faut attribuer cet air de bonté, cette douceur de caractère & cette ſérénité d'ame des Grecs, toutes qualités qui ne contribuent pas moins à la conception des belles images, que la nature à la génération des belles formes. Ce fond du caractère des Grecs nous eſt atteſté par l'hiſtoire, & la bonté du cœur des Athéniens eſt auſſi connue que leur mérite & leur induſtrie. De-là, un poète prend occaſion de dire que la ville d'Athènes étoit la ſeule qui connût la pitié, la ſeule qui ſût compatir aux maux d'autrui. Auſſi voyons-nous que, dès le tems des premières guerres des Argiens & des Thébains, les perſonnes malheureuſes & perſécutées trouvoient toujours un aſyle & des ſecours à Athènes. Dans les tems les plus reculés cette gaieté, cette ſérénité de l'eſprit avoit donné lieu à des ſpectacles & à d'autres jeux, pour chaſſer de la vie, comme diſoit Périclès (1), le chagrin & la triſteſſe. Un parallèle des Grecs & des Romains relativement à leurs ſpectacles publics, rendra encore plus ſenſible ce que je viens de dire. Dans les jeux inhumains de l'amphithéâtre, le peuple Romain, même dans les tems les plus policés, ſe repaiſſoit les yeux de ſang, & prenoit plaiſir à voir un gladiateur expirant qui luttoit contre les angoiſſes de la mort. Les Grecs au contraire avoient ces jeux cruels en horreur (2); & lorſque du tems des empereurs on voulut introduire de pareils combats à Corinthe, quelqu'un dit qu'avant de ſe réſoudre d'aſſiſter à des ſpectacles auſſi inhumains, il falloit renverſer l'autel de la miſéricorde (3). Cependant

(1) Thucyd. lib. ij, p. 60, l. 16.

(2) Plato Politic. p. 315, B.

(3) Lucian. Demon. p. 293.

ces mêmes jeux furent, dans la ſuite, introduits partout, & juſque dans Athènes (1). L'humanité des Grecs & la férocité des Romains ne ſe dévoilent pas moins dans la manière de faire la guerre de ces deux peuples. Le Romain ſe faiſoit pour ainſi dire une loi, dès qu'il entroit dans une ville priſe de force, de paſſer non-ſeulement au fil de l'épée toute créature humaine, mais encore d'exterminer tout être vivant : il fendoit le ventre aux chiens, & hachoit en morceaux tous les autres animaux. Il n'y eut pas juſqu'à Scipion l'Africain qui ne permît aux ſoldats cette cruauté, lors de la priſe de Carthagène en Eſpagne. Il n'en étoit pas ainſi des Athéniens. La ville de Mytilène, dans l'île de Leſbos., s'étant révoltée contre Athènes & ayant été réduite à ſe rendre, les Athéniens, à la ſuite d'une aſſemblée publique, ordonnèrent aux généraux de leur flotte de faire mourir tous les hommes en état de porter les armes. A peine cet ordre fut-il expédié qu'ils s'en repentirent, & qu'ils déclarèrent eux-mêmes que leur réſolution avoit été cruelle (2). Mais ce qui relève encore mieux le caractère des Grecs ſur celui des Romains, ce ſont les guerres des Achéens : par un motif d'humanité ils convinrent entre eux de ne point porter de flèches cachées, & même de ne point tirer de loin, afin de ſe combattre de près l'épée à la main (3). Dans les circonſtances même où les eſprits étoient le plus aigris, on ſuſpendoit tous les actes d'hoſtilité quand venoit le tems des jeux olympiques, où tous les Grecs s'aſſembloient unanimement pour ſe livrer à la joie. Et même

(1) Philoſtr. Vit. Apol. Tyan.
(2) Polyb. l. x, p. 589, A, l. 10.
(3) Thucyd. l. iij, p. 93. ad fin. p. 100, l. 10.

dans les ſiècles encore barbares, dans les guerres obſtinées de Sparte contre Meſſène, l'on vit les Spartiates faire une trève de quarante jours avec les Meſſéniens, parce que c'étoit le tems où ils célébroient la fète d'Hyacinthe (1) : ceci arriva durant la ſeconde guerre de Meſſène, qui finit dans la vingt-huitième olympiade (2).

II. De la conſtitution politique des Grecs favorable à l'Art.

A. De la liberté.

A l'égard de la conſtitution & du gouvernement de la Grèce, la liberté forme une des principales cauſes de la prééminence des Grecs dans l'Art. Auſſi la liberté ſembloit-elle avoir établi ſon ſiége dans la Grèce; elle s'étoit maintenue même auprès du trône des Rois (3) qui gouvernoient leurs ſujets en pères (4), avant que la raiſon plus éclairée des Grecs leur fît goûter la douceur d'une liberté entière. Homère appelle Agamemnon un paſteur des peuples (5), voulant déſigner par-là ſa tendreſſe pour ſes ſujets, & les ſoins qu'il prenoit de leur bien-être. Quoiqu'il s'élevât enſuite des tyrans, ils ne le furent que pour leur patrie, & jamais toute la nation ne reconnut un ſeul ſouverain. Avant que les Athéniens euſſent fait la conquête de l'île de Naxos, la Grèce n'avoit point d'exemple qu'un état libre eût aſſujetti un autre état libre (6). De-là, perſonne n'avoit le droit excluſif d'être grand au milieu de ſes concitoyens, & de s'immortaliſer à l'excluſion des autres.

B. Des exercices du corps, & du mérite quelconque récompenſé par des ſtatues.

L'Art fut employé de très-bonne heure à conſerver la mémoire d'une perſonne en conſervant ſa figure ; & la carrière étant ouverte indiſtinctement, chaque Grec pouvoit aſpirer à cet hon-

(1) Pauſan. l. iv, p. 326, l. 10.
(2) Ibid. p. 336, l. 3.
(3) Ariſtot. Polit. l. iij, c. 10, p. 87. ed. Sylburg.
(4) Thucyd. l. j, p. 5, l. 25.
(5) Ariſtot. Eth. Nicom. l. viij, c. 11, p. 148. Dionyſ. Halic. Ant. Rom. l. v, p. 322, l. 45.
(6) Thucyd. lib. j, pag. 32, lin. 19.

neur. On pouvoit même placer dans les temples les ſtatues de ſes enfans, ainſi que nous le voyons par la mère du fameux Agathocle, qui voua à un temple la figure de ſon fils dans ſon enfance (1). L'honneur d'une ſtatue étoit à Athènes, ce qu'eſt aujourd'hui un titre ſtérile, ou une croix ſur la poitrine : récompenſes frivoles imaginées par nos princes, pour payer à peu de frais des ſervices réels. C'eſt ainſi que les Athéniens reconnurent la louange que Pindare ne leur donna pour ainſi dire qu'en paſſant, dans une de ſes odes qui s'eſt conſervée : ne ſe contentant point de lui faire de vagues complimens, ils lui firent ériger une ſtatue dans un endroit public, devant le temple de Mars (2). Comme les anciens Grecs donnoient la préférence aux avantages naturels ſur les qualités acquiſes (3), les premières récompenſes furent décernées à ceux qui excelloient dans les exercices du corps. L'hiſtoire nous a conſervé la notice d'une ſtatue élevée à Elis à un lutteur Spartiate, nommé Eutélidas, dès la trente-huitième olympiade (4), & probablement cette ſtatue ne fut pas la première qu'on éleva. Dans les jeux moins fameux, comme ceux de Mégare, on ne laiſſoit pas que de dreſſer une pierre ſur laquelle étoit gravé le nom du vainqueur (5). Voilà pourquoi les plus grands hommes de la Grèce cherchèrent à ſe ſignaler dans leur jeuneſſe par les exercices du corps. Chryſippe & Cléanthe s'étoient diſtingués aux jeux publics avant d'être connus par leur philoſophie. Platon même parut parmi les lutteurs aux jeux

(1) Diod. Sic. l. xviij, p. 651.
(2) Pauſan. l. j, p. 20, l. 21.
(3) Pind. Olymp. ix, v. 152. Eurip. Hippol. v. 79. Conf. Thucyd. l. j, p. 38, l. ult. p. 45, l. 2.
(4) Pauſan. lib. vj, pag. 490, lin. 15.
(5) Pind. Olymp. vij, v. 157.

isthmiques à Corinthe, & aux jeux pythiques à Sicyone. Pythagore remporta le prix en Elide, & il instruisit si bien Eurimène que celui-ci fut vainqueur dans le même endroit (1). Egalement chez les Romains les exercices du corps frayoient le chemin à la considération. Papirius Cursor, qui vengea sur les Samnites l'infamie que subirent les Romains aux fourches Caudines, nous est moins connu par cette victoire que par son surnom de *Coureur* (2), nom qu'Homère donne aussi à Achille. On avoit soin non-seulement que les statues des vainqueurs ressemblassent aux originaux, mais on apportoit le même soin pour les chevaux qui avoient remporté le prix dans les courses; on les représentoit d'après nature, comme nous l'apprend Elien en parlant des chevaux du célèbre Cimon, capitaine athénien (3).

La statue ressemblante d'un vainqueur, placée dans le lieu le plus sacré de la Grèce, vue & révérée de tout le peuple, étoit un puissant motif pour aspirer à la faire & à la mériter (4). Jamais les artistes d'aucune nation n'avoient eu tant d'occasions de se signaler, par la quantité de statues que la Grèce faisoit ériger. Outre celles des vainqueurs, on en élevoit dans les temples, soit aux divinités, soit à leurs prêtres & à leurs prêtresses. Les habitans des îles de Lipari firent ériger à l'Apollon de Delphes, autant de statues qu'ils avoient pris de vaisseaux aux Etrusques (5). La plus haute gloire aux yeux de la nation étoit de remporter la victoire aux jeux olympiques; elle étoit regardée comme

(1) Bentley Diss. upon Phalar. p. 53.
(2) Tit. Liv. lib. ix, c. 16.
(3) Ælian. var. Hist. l. ix, c. 32.
(4) Lucian. p. Imag. p. 490.
(5) Pausan. lib. x, p. 836, l. 7. Ibid. lib. ij, p. 148, l. 4; p. 195, l. 7; p. 589, l. 36.

la plus grande félicité qui pût arriver à un mortel (1). Toute la ville du vainqueur prenoit part à cet événement comme à un succès qui relevoit l'éclat de la patrie; aussi les personnes victorieuses à ces jeux n'avoient plus besoin de se mettre en peine de rien : elles étoient entretenues toute leur vie aux dépens publics, & à leur mort on leur faisoit de magnifiques funérailles (2). Les honneurs s'étendoient meme jusqu'à leurs enfans. Les vainqueurs avoient non-seulement leurs statues dans les champs de leurs triomphes, & souvent au même nombre que leurs victoires (3) ; mais on leur en élevoit aussi dans leur patrie (4), parce qu'à proprement parler, la couronne triomphale étoit encore plus pour la ville que pour le triomphateur (5). Un citoyen de Locre en Italie, nommé Euthymus , qui avoit toujours été vainqueur à Elis, à l'exception d'une seule fois, reçut les honneurs des sacrifices, selon la décision de l'oracle, dès son vivant, aussi bien qu'après sa mort (6). En général tout citoyen qui avoit bien mérité de sa patrie pouvoit aspirer à l'honneur d'avoir une statue. Denys d'Halicarnasse parle des statues de quelques habitans de Cume en Italie, qui, dans la soixante & douzième olympiade, furent tirées du temple, par ordre d'Aristodème, tyran de cette ville & ami de Tarquin le superbe, & jetées dans des lieux immondes (7). Quelques vainqueurs des jeux olympiques des premiers tems, où les arts ne florissoient pas encore dans

(1) Plat. Polit. l. v, p. 419, ed. Basil.

(2) Ibid. l. 132.

(3) Pausan. l. vj, p. 159, l. 12.

(4) Plutarch. Apophth. p. 314. ed. H. Steph. Pauf. l. vij, p. 595, l. 27. Plutarch. Apopht. 8, p. 314, l. 8.

(5) Plin. l. vij, c. 27. Conf. Polyb. Exc. Legat. p. 787, B.

(6) Plin. lib. vij, c. 47.

(7) Ant. Rom. l. vij, p. 408, l. 24.

la Grèce, reçurent les honneurs des ſtatues long-tems après leur mort ; c'eſt ainſi qu'Oibotas qui avoit remporté le prix dans la ſixième olympiade, ne reçut cet honneur que dans la quatre-vingtième (1). Rien n'eſt plus frappant que la démarche d'un vainqueur olympique, qui fit faire ſa ſtatue avant d'avoir remporté le prix, tant il étoit ſûr de la victoire (2). La ville d'Egée en Achaïe fit conſtruire un portique, ou une galerie couverte, pour un athlète pluſieurs fois vainqueur, afin qu'il pût s'y exercer dans la gymnaſtique (3).

Je ne crois pas qu'il ſoit ſuperflu de faire mention ici d'une belle ſtatue nue, mais mutilée, repréſentant un frondeur, comme l'indique la fronde avec une pierre, qui deſcend le long de la cuiſſe droite. Il n'eſt pas aiſé de dire pour quelle raiſon on a érigé une ſtatue à un pareil perſonnage : les poètes n'ont jamais donné de fronde à aucun héros, & les frondeurs étoient très-rares dans les armées Grecques. Les écrivains en font rarement mention (4) ; c'étoient les moindres ſoldats, & ils ne portoient point d'armes défenſives de même que les archers, ΓΥΜΝΙΤΕΣ. Il en étoit de même chez les Romains ; quand on vouloit punir & dégrader un ſoldat qui ſervoit dans la cavalerie ou dans les légions, on le mettoit parmi les frondeurs (5). Mais, comme la ſtatue en queſtion ſemble figurer un perſonnage de l'antiquité, & non un ſimple frondeur, on pourroit conjecturer qu'elle repréſente l'Etolien Pyrechmès qui, au retour des Héraclides dans le Péloponnèſe, ſe chargea d'un

(1) Ant. Rom. l. vj, p. 458, l. 5.
(2) Ibid. p. 471, l. 29.
(3) Pauſan. l. vij, p. 582, l. 25.
(4) Thucyd. l. iv, p. 133, l. 6; p. 153, l. 42. Euripid. Phœniſſ. v. 1149.
(5) Val. Max. lib. ij, c. 2, n. 8 & 13.

combat ſingulier pour décider la poſſeſſion de l'Elide. Toute l'adreſſe de ce guerrier conſiſtoit dans la fronde, ΣΦΕΝΔΟΝΗΗΝ ΔΕΔΙΔΑΓΜΕΝΟΣ (1).

C. De la façon de penſer des Grecs, formée par l'eſprit de liberté.

La façon de penſer du peuple s'éleva par la liberté, comme un noble rejeton qui ſort d'une tige vigoureuſe. De même que l'ame d'un homme penſeur s'élève plus en pleine campagne, dans une allée ouverte ou ſur le faîte d'un vaſte bâtiment, que dans une chambre baſſe ou dans un réduit reſſerré : de même la façon de penſer des Grecs libres doit avoir été très-différente de celle des nations gouvernées par des deſpotes. Hérodote démontre que la liberté fut ſeule la ſource & le fondement de la puiſſance & de la grandeur d'Athènes, qui avant ce tems, lorſqu'elle étoit obligée de reconnoître un maître, n'avoit jamais été en état de faire tête à ſes voiſins (2). Par la même raiſon l'éloquence ne commença à fleurir chez les Grecs que lorſqu'ils jouirent d'une pleine liberté ; de-là vient que les Siciliens attribuent à Gorgias l'invention de la rhétorique (3).

Ce fut la liberté, mère des grands événemens, ainſi que des révolutions & des jalouſies parmi les Grecs, qui répandit dès-lors, chez ce peuple, les premières ſemences des ſentimens nobles. Comme le ſpectacle de la vaſte ſurface des mers & que l'aſpect des vagues énormes qui viennent ſe briſer contre les rochers agrandiſſent notre ame, & détournent l'eſprit des petits objets ; de même la vue de ſi grandes choſes & de ſi grands hommes ne pouvoit rien faire concevoir de médiocre. Les Grecs, dans l'état floriſſant de leur républi-

(1) Pauſan. l. v, p. 382, l. 10.
(2) Lib. v, p. 199, l. 13.
(3) Conf. Hardion Diſſert. ſur l'orig. de la Rhet. p. 160.

que, étoient des êtres penſans qui avoient déja donné vingt ans à la réflexion, & cela à un âge où nous commençons à peine à réfléchir de nous-mêmes. Leur eſprit animé du feu de la jeuneſſe & ſoutenu d'un corps vigoureux, avoit déployé toute ſon activité, tandis que chez nous on le nourrit de choſes futiles juſqu'à l'âge où il commence à baiſſer. Le jugement de l'enfance qui, comme une tendre écorce, conſerve les premières inciſions, n'étoit pas entretenu de ſons ſans idées; & la mémoire de la jeuneſſe, ſemblable à une tablette de cire qui ne peut contenir qu'un certain nombre d'images, n'étoit pas déja remplie de chimères, lorſque la vérité vouloit y graver ſes ſacrés caractères. On chercha tard à être érudit, c'eſt-à-dire, à ſavoir ce que d'autres ont ſu. Durant les beaux ſiècles de la Grèce, il étoit facile d'être ſavant dans le ſens qu'on attache aujourd'hui à ce mot, & chacun pouvoit acquérir la ſageſſe. Il y avoit alors dans le monde une vanité de moins, celle de connoître beaucoup de livres. On ne ſongea que dans la ſoixante & unième olympiade à raſſembler les membres épars du plus grand des poètes. L'enfant apprenoit les vers d'Homère (1) : l'adoleſcent penſoit comme le poète. Dès que le jeune homme avoit enfanté quelque choſe de grand, il étoit rangé dans la claſſe des premiers de ſa nation.

C'eſt avec les préjugés d'une pareille éducation que les Athéniens donnèrent le commandement de leur armée à Iphicrate dans ſa vingt-quatrième année. Aratus avoit à peine vingt ans (2) lorſqu'il chaſſa les tyrans de Sicyone ſa patrie, & bientôt après il fut nommé chef de la ligue des Achéens.

(1) Xenoph. Conviv. c. iij, §. 5. (2) Polyb. l. ij, p. 130.

Philopœmen à peine ſorti de l'enfance eut la plus grande part à la victoire qu'Antigone roi de Macédoine, conjointement avec les troupes de la ligue Achéenne, remporta contre les Lacédémoniens(1), victoire qui rendit les Achéens maîtres de Sparte. Auſſi chez les Romains, qui jouiſſoient d'une éducation ſemblable, le jugement parvenoit de bonne heure à ſa maturité, comme nous le voyons par les exemples de Scipion le jeune & de Pompée. Scipion à l'âge de vingt-quatre ans fut envoyé en Eſpagne à la tête des légions, tant pour relever le courage des Romains, que pour rétablir la diſcipline dans l'armée; & Velléius Paterculus nous dit de Pompée, qu'à l'âge de vingt-trois ans il leva une armée de ſon chef, & ne prit conſeil que de lui-même. Plein de confiance dans la façon de penſer de tout un peuple, élevé dans les mêmes principes & animé de la même ambition, Périclès ſe préſenta & dit de lui ce qu'on nous permet à peine de penſer de nous-mêmes: » Athéniens, vous êtes irrités contre moi! Je crois pourtant ne le céder à aucun de vous, ni dans les connoiſſances qu'on peut exiger d'un homme, ni dans le talent d'en parler. « C'eſt avec cette même franchiſe que les hiſtoriens anciens diſent le bien d'eux-mêmes, comme le mal des autres.

III. De l'eſtime des Grecs pour les artiſtes.

Le ſage étoit le plus honoré, & il étoit auſſi connu dans chaque ville, que l'eſt chez nous le plus riche : tel étoit le jeune Scipion qui apporta la déeſſe Cybèle à Rome (2). L'artiſte pouvoit aſpirer à la même eſtime. Socrate déclara les artiſtes ſeuls ſages, comme des gens qui ſe contentoient de l'être, ſans vouloir le paroître (3). Il ſemble auſſi

(1) Polyb. l. ij, p. 152-153.
(1) Tit. Liv. l. xxix, c. 14.
(3) Plat. Apolog. p. 9, edit. Baſil.

que c'eſt dans cette perſuaſion qu'Eſope fréquentoit aſſiduement les ateliers des ſculpteurs & des architectes (1). Dans les tems poſtérieurs, l'on vit le peintre Diognétus donner des leçons de philoſophie à Marc-Aurèle : cet empereur convint d'avoir appris de cet artiſte à diſtinguer le vrai du faux, à ne pas adopter des chimères pour des réalités. Un artiſte pouvoit être légiſlateur; car tous les légiſlateurs, ſelon le témoignage d'Ariſtote (2), étoient des citoyens ordinaires. Il pouvoit parvenir au commandement des armées, comme Lamachus, un des citoyens le plus indigent d'Athènes : il pouvoit eſpérer de voir ſa ſtatue à côté de celles des Miltiades & des Thémiſtocles, à côté de celles des dieux mêmes (3). C'eſt ainſi que Xénophile & Straton placèrent leurs ſtatues aſſiſes à côté de celles d'Eſculape & de la déeſſe Hygiéa à Argos (4). Chiriſophus, le maître de l'Apollon de Tégée, étoit repréſenté en marbre à côté de ſon ouvrage (5); Alcamènes ſe voyoit ſur un bas-relief au faîte du temple d'Eleuſis (6). Parrhaſius & Silanion furent révérés avec Théſée dans le tableau qu'ils firent de ce héros (7). D'autres artiſtes mirent leur nom ſur leurs ouvrages, & Phidias grava le ſien au pied de ſon Jupiter Olympien (8). On voyoit auſſi ſur pluſieurs ſtatues des vainqueurs aux jeux éléens, le nom des artiſtes qui les avoient faites (9). Le char attelé de quatre chevaux de bronze, que Dinomène, fils

(1) Plutarch. Conviv. vij Sap. p. 269, l. 13.

(2) Polit. l. iv, c. 11, p. 115, l. 2. ed. 1577. 4.

(3) Conf. Thucyd. l. ij, p. 60, l. 7.

(4) Pauſan. lib. ij, pag. 163, lin. 36.

(5) Pauſan. l. viij, p. 708, l. 9.

(6) Idem. l. v, p. 399, l. 37.

(7) Plutarch. Theſ. p. v, l. 22.

(8) Pauſan. l. v, p. 397, l. 41.

(9) Conf. Id. lib. vj, p. 456, l. 36.

d'Hiéron

d'Hiéron, roi de Syracuſe, fit conſtruire à la mémoire de ſon père, portoit pour inſcription deux vers qui apprenoient qu'Onatas avoit fait ce monument (1). Cependant cet uſage ne fut pas aſſez univerſel pour pouvoir inférer de la ſuppreſſion du nom de l'artiſte ſur des ſtatues du premier mérite, que l'ouvrage ſoit des tems poſtérieurs. L'Abbé Gédoyn a cru ſe diſtinguer de la foule, en ſoutenant cette opinion (2) ; & un certain écrivain Anglois nommé Nixon, qui a pourtant vu Rome, adopte ſans reſtriction le ſentiment de ſon devancier (3). Que pouvoit-on attendre de plus de gens qui n'ont vu Rome qu'en ſonge, ou qui n'y ont fait, comme il arrive ſouvent, qu'un ſéjour d'un mois?

La gloire & la fortune d'un artiſte ne dépendoient pas du caprice de l'orgueil ou de l'ignorance. Les productions de l'Art, loin de ſe régler ſur le goût meſquin & les vues étroites d'un homme, érigé en juge par l'adulation & par la ſervitude, étoient appréciées & récompenſées par les plus ſages de la nation, dans les aſſemblées générales de la Grèce. Du tems de Phidias il y avoit des concours de peinture à Delphes & à Corinthe, & l'on y établit des juges prépoſés pour cet objet (4). Les premiers concurrens furent Panéus, frère, ou ſelon d'autres, neveu de Phidias (5), & Timagoras de Chalcis, qui remporta le prix. Ce fut devant de pareils juges que parut Aëton, avec ſon tableau du mariage d'Alexandre & de Roxane. Le préſident de l'aſſemblée, qui ſe nommoit Pro-

(1) Pauſan. l. viij, p. 688, l. 1.
(2) Hiſt. de Phidias. p. 199.
(3) *Eſſay on a Sleping Cupid.* A. p. 22.
(4) Plin. lib. xxxv, c. 35.
(5) Strabo, lib. viij, p. 354.

xenidès & qui porta la ſentence, lui adjugea le prix & lui donna ſa fille en mariage (1). On voit auſſi qu'un grand nom n'en impoſoit pas aux juges & ne les empêchoit pas de rendre juſtice au mérite : Parrhaſius ayant été à Samos diſputer le prix de la peinture, dont le ſujet étoit le jugement ſur les armes d'Achille, vit le tableau de Timanthe jugé ſupérieur au ſien. Les juges d'alors n'étoient pas novices dans l'Art : il fut un tems où la jeuneſſe de la Grèce fréquentoit également les écoles des philoſophes & les ateliers des artiſtes. Platon s'appliquoit au deſſin & aux hautes ſciences en même tems (2) : méthode qu'on pratiquoit pour que la jeuneſſe, ſelon Ariſtote, pût parvenir à connoître & à juger la vraie beauté, ΟΤΙ ΠΟΙΕΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ ΤΟΥ ΠΕΡΙ ΤΑ ΣΩΜΑΤΑ ΚΑΛΛΟΥΣ (3). Auſſi les artiſtes travailloient-ils pour l'immortalité. Les récompenſes qu'ils recevoient pour leurs ouvrages les mettoient en état de faire briller leur talent ſans aucune vue d'intérêt. On ſait que Polygnote, ayant peint le Pœcile, fameux portique d'Athènes, ne voulut recevoir aucun paiement pour ſon travail (4); & il paroît qu'il fit la même choſe à l'égard d'un édifice public de Delphes (5), où il repréſenta la priſe de Troie (6). Ce fut en reconnoiſſance de ce dernier ouvrage que les amphyctions, ou le conſeil général des Grecs, firent des remercîmens ſolennels à ce généreux artiſte, & qu'ils lui aſſignèrent des logemens aux dépens du public dans toutes les villes de la Grèce.

(1) Lucian. Herod. c. 5.
(2) Diog. Laert. Plat. l. iij, Segm. 5.
(3) Ariſtot. Polit. l. viij, c. 3.
(4) Plutarch. Cim. pag. 879, l. 17.
(5) Plin. lib. xxxv, c. 35.
(6) Plutarch. p. 772, l. 27.

Les Grecs estimoient en général toutes les productions distinguées de l'industrie, & tout ouvrier qui excelloit dans son métier pouvoit parvenir à immortaliser son nom : aussi parmi les vœux des Grecs, un des plus importans étoit de demander aux dieux la conservation de leur mémoire (1). Le nom de l'architecte qui conduisit un aqueduc dans l'île de Samos est parvenu jusqu'à nous, ainsi que celui du charpentier qui construisit le plus grand vaisseau dans la même île (2). Nous savons aussi le nom d'un fameux tailleur de pierre qui se distingua dans la manière de façonner les colonnes : il se nommoit Architelès (3). L'antiquité cite encore les noms de deux tisserands, ou de deux brodeurs, qui firent le manteau de la Pallas Poliade à Athènes (4). Plusieurs écrivains célèbres font mention d'un certain Péron qui composa des parfums exquis (5). Platon a immortalisé dans ses écrits Théarion, boulanger, à cause de son habileté dans son métier, ainsi que Sarambus, fameux aubergiste (6). Dans cette vue, les Grecs paroissent avoir nommé plusieurs choses du nom du maître qui les avoit faites, nom sous lequel ces choses restèrent connues constamment. C'est ainsi que les vases, ressemblant, quant à la forme, à ceux que Thériclès fit en terre cuite du tems de Périclès, conservèrent le nom de cet ouvrier (7). Dans l'île de Naxos, on érigea des statues à un artisan qui avoit été le premier à donner la forme de tuile au

(1) Posidip. ep. Stob. serm. 117, p. 599.
(2) Herodot. l. iij, p. 119, l. 32-36.
(3) Theodor. Prodrom. ep. ij. p. 22.
(4) Athen. Deipn. l. ij, c. 9.
(5) Athen. Deipn l. xv, c. 12, p. 689, l. ult.
(6) Gorg. p. 330, l. 13.
(7) Athen. Deipn. l. xj, p. 470. F, 472. B, 486. C. Diod. Sicil. l. xj, p. 20.

marbre pentélicien, pour en couvrir les édifices (1). On donna le nom de divins à quelques artiſtes du premier rang : c'eſt le nom que Virgile donne à Alcimédon (2). Chez les Lacédémoniens c'étoit là la plus haute louange qu'on pût donner (3).

IV. De l'emploi de l'Art.

L'uſage des monumens fit que l'Art ſe conſerva dans ſa grandeur. Conſacrées uniquement aux divinités & aux objets les plus utiles à la patrie, les productions de l'Art inſpiroient une ſorte de reſpect au peuple. La modération & la ſimplicité habitant les demeures des citoyens, l'artiſte n'étoit pas obligé de deſcendre aux petites choſes pour remplir les vides d'une maiſon, ni d'abaiſſer ſon génie au goût meſquin d'un propriétaire opulent : ce qu'il exécutoit étoit analogue aux idées élevées de toute la nation. Nous ſavons que Miltiade, Thémiſtocle, Ariſtide & Cimon, les chefs & les ſauveurs de la Grèce, n'étoient pas mieux logés que leurs voiſins (4). Les demeures des perſonnes riches étoient diſtinguées des maiſons ordinaires par une cour, nommé ΑΥΛΗ, & cette cour étoit fermée par un bâtiment où le père de famille avoit coutume de ſacrifier (5). Mais les tombeaux étoient regardés comme des édifices ſacrés ; de-là, il ne faut pas s'étonner que le célèbre peintre Nicias ſe ſoit aſtreint à peindre un tombeau hors de la ville de Tritœa, en Achaïe (6). Il faut conſidérer encore quelle émulation devoit exciter dans les eſprits l'empreſſement que témoignoient à l'envi les villes de la

(1) Pauſ. l. v, p. 398, l. 8.
(2) Eclog. iij, v. 37.
(3) Plat. Hipp. maj. p. 345, l. 12.
(4) Demoſth. Or. περὶ συντάξ. p. 71.
(5) Plat. Polit. l. j, p. 171, l. 24, ed. Baſil.
(6) Pauſan. lib. vij, p. 580, l. 11.

Grèce d'avoir un beau monument (1), & quelle impreſſion devoit faire ſur les artiſtes la penſée que tout un peuple fourniſſoit aux frais d'une ſtatue, ſoit d'un dieu (2), ſoit d'un vainqueur aux jeux publics (3). Il y a même des villes de l'antiquité qui n'étoient connues que par une belle ſtatue : Aliphéra n'étoit renommée que par ſa Pallas de bronze, ouvrage d'Hécatodore & de Soſtrate (4).

V. De la ſculpture & de la peinture perfectionnées en Grèce avant l'architecture.

La ſculpture & la peinture atteignirent plus tôt un certain degré de perfection que l'architecture. La raiſon eſt que celle-ci, n'ayant pu imiter rien de réel & ſe trouvant fondée ſur les règles générales des proportions, eſt plus idéale que les deux autres. La ſculpture & la peinture, ayant commencé par la ſimple imitation, trouvèrent les règles établies dans l'homme ; tandis que l'architecture, obligée de chercher les ſiennes par une infinité de raiſonnemens & de combinaiſons, ne pouvoit les fixer qu'à la ſuite de l'approbation. La ſculpture a précédé la peinture : en qualité de ſœur aînée, elle a ſervi de guide à ſa cadette. Pline croit même que la peinture ne remonte pas au-delà de l'époque de la guerre de Troie. Le Jupiter de Phidias, & la Junon de Polyclète, les ſtatues les plus vantées de l'antiquité, exiſtoient déjà, pendant que les tableaux grecs, ſans aucune intelligence de clair-obſcur, étoient dénués de toute harmonie. Apollodore, & après lui Zeuxis, le maître & le diſciple, qui fleurirent dans la quatre-vingtième olympiade, ſont les premiers qui ſe ſignalèrent dans la ſcience des jours & des om-

(1) Plin. l. xxxv, c. 37.

(2) Dionyſ. Halic. Ant. Rom. l. iv, p. 220, l. 47.

(3) Pauſan. l. vj, p. 465, l. 25 ; p. 488, l. 34 ; p. 489.

(4) Polyb. l. iv, p. 340, D.

bres (1). C'eſt ſans doute pour cela que cet Apollodore fut nommé ΣΚΙΑΓΡΑΦΟΣ, le peintre des ombres. Ainſi, on voit la cauſe de cette dénomination. De là, il faudroit corriger le texte d'Héſychius, où ΣΚΙΑΓΡΑΦΟΣ, eſt pris pour ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ, le peintre des tentes. Il faut ſe repréſenter les peintures faites avant ce tems comme des ſtatues placées à côté l'une de l'autre, qui, excepté l'action particulière à chacune, par rapport à la figure voiſine, étoient iſolées & ne paroiſſoient pas former un tout, ainſi que l'on voit les peintures ſur les vaſes de terre cuite, nommés vulgairement étruſques. Dans la ſculpture, nous envifagerons la vénération pour les ſtatues comme une des principales cauſes des progrès de cet Art : car on ſoutenoit que les plus anciens ſimulacres des divinités, dont on ignoroit le nom des artiſtes, étoient tombés du ciel, & que non-ſeulement ces figures, mais encore toutes les ſtatues faites par des artiſtes célèbres, étoient remplies de la divinité même qu'elles repréſentoient (2).

La raiſon des progrès tardifs de la peinture ſe trouve en partie dans l'Art même, & en partie dans l'uſage qu'on en fit. La ſculpture, ayant étendu le culte des dieux, reçut à ſon tour de l'accroiſſement de ce culte. La peinture n'avoit pas les mêmes avantages. Conſacrée aux dieux, ou aux monumens publics, elle ſervoit d'ornement aux temples, dont quelques-uns, tel que celui de Junon à Samos (3), étoient des *Pinacothécées* ou des galeries de tableaux. Egalement à

(1) Quint. Inſt. Orat. l. xij, c. 10.

(2) Joſ. Philopon. contr. Jamblich. περὶ ἀγάλμ.

(3) Strab. l. xiv, p. 944.

Rome on appendit dans les galeries ſupérieures du temple de la Paix les peintures des meilleurs maîtres. Mais il ne paroît pas que les productions des peintres aient été des objets de vénération & de culte pour les Grecs ; du moins, parmi tous les tableaux cités par Pline & par Pauſanias, il n'y en a aucun qui ait obtenu cet honneur, à moins que quelqu'un ne voulût trouver un pareil tableau dans un paſſage de Philon, rapporté en note (1). Pauſanias fait mention d'un tableau de Pallas qui étoit dans ſon temple à Tégée, & qui offroit un *Lectiſternium* de la déeſſe (2). Il en eſt de la peinture & de la ſculpture, comme de l'éloquence & de la poéſie : celle-ci ſervant aux myſtères religieux, fut plus révérée & plus récompenſée que l'autre, & parvint plus tôt à ſa perfection. C'eſt ce qui fait dire à Cicéron qu'il y a eu plus de bons poètes que de bons orateurs (3). Nous trouvons auſſi que pluſieurs grands peintres étoient en même tems de grands ſculpteurs. Tels furent Micon Athénien, qui fit la ſtatue de Callias (4) ; Euphranor, contemporain de Praxitèle ; Zeuxis, dont les ouvrages faits en terre cuite étoient à Ambracie ; Protogène, qui travailla en bronze ; enfin Apelle qui exécuta la ſtatue de Cyniſca, fille d'Archidamas, roi de Sparte (5). Polyclète avoit bâti à Epidaure un théâtre conſacré à Eſculape, & enfermé dans le parvis de ſon temple (6). Tels furent les avantages de l'Art des Grecs ſur les autres peuples, tel fut le terroir qui pouvoit produire des fruits ſi exquis.

(1) De virtut. & legat. ad. Caj. p. 567. Μηδὲν ἐν προσευχαῖς ὑπὲρ αὐτοῦ (Καίσαρος) μὴ ἄγαλμα μὴ ξόανον, μηδὲ γραφὴν ἱδρυσάμενοι.

(2) Pauſ. l. viij, p. 695, l. 23.

(3) Cic. de Orat. l. j, c. 3.

(4) Pauſ. l. vj, p. 465, l. 22. Conf. p. 480, l. 20.

(5) Pauſ. l. vj, p. 453, l. 26.

(6) Idem, l. ij, p. 174, l. 19.

CHAPITRE II.

De l'eſſence de l'Art.

Introduction. COMME le premier chapitre n'eſt qu'une introduction au ſecond, je paſſe, après ces obſervations préliminaires, à l'eſſence même de l'Art. C'eſt ainſi que la jeuneſſe Grecque, après les jours de préparation pour les grands jeux du ſtade, ſe préſentoit dans la lice aux yeux de toute la nation, non ſans une crainte ſecrette par rapport au ſuccès. L'on pourroit conſidérer comme des exercices préliminaires pour les jeux olympiques, ce que j'ai dit dans les deux livres précédens ſur l'art des Egyptiens & des Etruſques.

En effet, je me tranſporte en eſprit au ſtade d'Olympie! Là, je vois les ſtatues des héros de tous les âges, les chars d'airain de deux & de quatre chevaux, ſurmontés de la figure du vainqueur: là mes regards ſont frappés d'une multitude de chefs-d'œuvre. Combien de fois mon imagination ne ſe livre-t-elle pas à ce ſonge flatteur? Je me compare alors aux athlètes de ces jeux, mon entrepriſe n'étant pas moins haſardeuſe que la leur. C'eſt une repréſentation qu'il faut que je me faſſe à moi-même, dès que j'oſe entrer en lice & rendre raiſon des ſublimes beautés de tant d'ouvrages de l'Art que j'ai devant les yeux. Une juſte crainte me ſaiſit, lorſqu'en promenant mes regards, j'apperçois comme à ces combats de la beauté, non un, mais une infinité de juges éclairés.

Qu'il me ſoit permis de donner cette tranſpoſition fictive dans l'Elide, non comme une ſimple

image poétique, mais comme une contemplation réelle des objets! Effectivement cette apparition acquiert une ſorte de réalité, quand je me repréſente comme exiſtans les ſtatues & les tableaux dont les anciens nous ont laiſſé des deſcriptions, quand je me figure devant les yeux l'immenſe quantité d'ouvrages que le tems a reſpectés. Sans cet aſſemblage, ſans cette combinaiſon des productions de l'Art réunies comme ſous un ſeul point de vue, il ne faut pas ſe flatter de pouvoir en faire une juſte eſtimation. Mais quand le jugement & l'œil raſſemblent tous les ouvrages, & les rangent dans un eſpace donné, comme étoient rangés les monumens les plus précieux du ſtade dans l'Élide, l'eſprit alors ſemble ſe promener au milieu.

Cependant j'oſe avancer que les tems modernes n'ont pas encore produit de mortel qui ait pénétré juſque dans l'Elide, pour me ſervir de l'expreſſion qu'employa un illuſtre antiquaire qui vouloit m'encourager à entreprendre ce voyage. Il eſt certain que les écrivains qui ont traité de l'Art ne ſemblent pas s'être mis dans la vraie poſition; ils ne paroiſſent pas avoir choiſi dans le ſtade une place avantageuſe qui les mît à portée de rendre un compte judicieux à des juges tels que les Proxénidès. Je me ferai toujours fort de prouver cette critique à ceux qui ont lu les écrivains en queſtion.

Mais d'où vient que les principes de l'Art & de la beauté ont été ſi peu approfondis, tandis que les élémens de toutes les autres ſciences ont été diſcutés ſouvent d'une manière très-ſolide? C'eſt parce que notre pareſſe naturelle nous a empêchés de penſer nous-mêmes, c'eſt parce que notre ſageſſe ſcolaſtique nous a mis des entraves. D'un

côté, l'antique a été confidéré par les érudits comme une beauté dont la jouiffance n'étoit pas à la portée de l'homme, comme une beauté qui, loin de pénétrer l'ame, ne faifoit qu'effleurer l'imagination : difons que l'antique n'a fervi à la plupart des favans qu'à étaler une immenfe érudition, & qu'il a été regardé comme parlant peu ou point à la raifon. D'un autre côté, comme la philofophie a été fouvent traitée & enfeignée par ceux qui, préoccupés de la lecture de leurs fombres devanciers, n'y pouvoient donner que peu de place au fentiment, on nous a conduits par un labyrinthe de fubtilités métaphyfiques, qui n'ont fervi qu'à faire enfanter d'énormes volumes & qu'à dégoûter le jugement.

Telles font les raifons qui ont empêché la vraie philofophie de porter fon flambeau fur les productions de l'Art. Ces vérités grandes & générales qui, en nous faifant paffer par des chemins de rofes, nous conduifent à l'examen du beau, & de-là à la fource même de la beauté univerfelle, fe trouvent noyées dans de vaines fpéculations. Quel autre jugement puis-je porter de tant de favantes productions, & même de tant d'ouvrages qui fe font propofé pour but le plus fublime objet après Dieu, je veux dire la beauté? Je l'ai méditée longtems, cette beauté, mais trop tard. Dans le feu de ma jeuneffe, je n'ai vu fon effence qu'au travers d'une profonde obfcurité. Aujourd'hui, que ce feu qui ne jette plus que de foibles étincelles commence à s'éteindre, je n'en peux parler qu'avec des paroles fans énergie : heureux fi mes efforts excitoient d'autres à donner des principes folides, des préceptes animés par les Grâces!

I. Du deffin

Dans ce fecond chapitre nous traiterons le def-

ſin du nu. Le deſſin du nu eſt fondé ſur les notions de la beauté, & ces notions conſiſtent en partie dans la dimenſion & dans la proportion, en partie dans la forme & la figure d'où les artiſtes Grecs tiroient leurs idées de la beauté, comme l'a remarqué Cicéron (1). Les formes déterminent la figure : les meſures fixent la proportion.

du nu, formé ſur la beauté.

Nous nous bornerons ici à parler de la beauté en général, ſoit pour les formes, ſoit pour les attitudes. Dans une diſcuſſion générale de la beauté, il eſt à propos de toucher un mot de l'idée différente du beau, qui eſt l'idée négative de la beauté, & puis nous pourrons donner en quelque ſorte une idée poſitive de cette qualité. On peut dire de la beauté, ce que Cicéron fait dire à Cotta de la divinité (2), qu'il eſt plus aiſé de dire ce qu'elle n'eſt pas, que de dire ce qu'elle eſt. Il en eſt en quelque manière de la beauté & de la laideur, comme de la ſanté & de la maladie: celle-ci ſe fait ſentir, & non pas celle-là.

A. De la beauté en général, ou de l'idée négative de cette qualité.

La beauté, comme la fin & le centre de l'Art, exige en premier lieu un tableau général de cette qualité, tableau que je déſirerois pouvoir faire d'une manière ſatisfaiſante pour moi & pour le lecteur. Je ſens la difficulté de l'entrepriſe. La beauté eſt un des plus grands myſtères de la nature: nous en voyons, nous en éprouvons les effets; mais de vouloir donner une idée nette de ſon eſſence, c'eſt une entrepriſe qui a été ſouvent tentée, & qui n'a pas encore été exécutée. En effet, ſi cette idée étoit d'une évidence géométrique, le jugement des hommes ſur le beau ne varieroit pas tant, & il ſeroit plus aiſé de les perſuader ſur la vraie beauté. Alors nous ne verrions pas des gens ni aſſez mal organiſés, ni aſſez entêtés, ſoit

(1) De fin. l. ij, c. 34.

(2) Ibid. l. ij, c. 34.

pour ſe forger une fauſſe beauté, ſoit pour ne pas vouloir adopter une idée nette du beau ; nous ne verrions pas des gens qui diroient avec Ennius : » Mais le ſentiment de mon cœur, contredit l'inſ- » pection de mes yeux (1). «

Quoi qu'il en ſoit, il ſera toujours plus difficile de convaincre les derniers, que d'inſtruire les premiers. Les doutes que forment les uns & les autres ſont plus pour faire briller leur eſprit que pour nier l'exiſtence du beau : auſſi n'ont-ils point d'influence ſur l'Art. L'inſpection de tant de milliers d'ouvrages que le tems nous a conſervés, devroit éclairer les premiers : mais il n'y a point de remède contre l'inſenſibilité. Nous manquons d'une règle ſûre de beauté, d'une meſure d'après laquelle, comme dit Euripide (2), nous puiſſions apprécier la laideur. Par cette raiſon nous différons ſi fort dans tous nos jugemens, & nous ſommes auſſi peu d'accord ſur le vrai bon que ſur le vrai beau. Cette diverſité d'opinion éclate encore plus dans nos jugemens ſur les beautés de l'Art, que dans ceux ſur les beautés de la nature. C'eſt que les premières affectent moins les ſens que les dernières. Une beauté conçue dans les grands principes de l'Art, plus ſublime que délicate, plus grave qu'agaçante, plaira moins aux ſens aveugles, qu'une jolie figure ordinaire, capable de parler & d'agir. La cauſe de ce phénomène eſt dans nos paſſions, excitées chez la plupart des hommes par le premier aſpect : le cœur eſt déja rempli de l'objet, quand l'eſprit cherche encore à le goûter. Alors ce n'eſt plus la beauté qui nous charme, c'eſt la volupté qui nous ſéduit. Conformément à cette expérience, les

(1) Sed mihi neutiquam cor conſentit cum oculorum adſpectu. Ap. Cic. Lucul. c. 17.

(2) Hecub. v. 602.

jeunes gens, chez qui les paſſions ſont en efferveſcence, regarderont comme des divinités des perſonnes qui d'ailleurs ne ſeront que médiocrement belles, mais dont les traits de la phyſionomie reſpirent la langueur & le déſir. Ils ſeront peu touchés à la vue d'une belle femme qui montre de la retenue & de la décence dans ſon maintien & dans ſes actions, eût-elle d'ailleurs la taille & la majeſté d'une Junon.

Les idées de la beauté naiſſent chez la plupart des artiſtes de ces premières impreſſions, que les beautés d'un ordre plus élevé ont rarement le pouvoir d'affoiblir ou d'effacer, ſur-tout lorſqu'éloignés des beautés des anciens, ils ne peuvent pas rectifier le jugement de leurs ſens. Il en eſt du deſſin comme de l'écriture : peu d'enfans, lorſqu'ils apprennent à écrire, ſont inſtruits ſolidement de la nature du trait, de la lumière & de l'ombre des lettres, de la beauté des caractères; on leur donne des exemples à copier, ſans autre information, & la main ſe forme à écrire avant que l'enfant ait une notion de la beauté des lettres. C'eſt ainſi que la plupart des jeunes gens apprennent à deſſiner. Et comme l'on garde dans un âge plus avancé la méthode d'écrire qu'on a contractée dans ſa jeuneſſe, de même les idées du deſſinateur ſur le beau, ſe moulent & ſe peignent à l'eſprit telles que l'œil étoit accoutumé de les enviſager & la main de les imiter. Les diſciples, ne deſſinant que d'après des modèles imparfaits, ne peuvent ſe former que des idées imparfaites de la beauté. Il y a grande apparence que chez les artiſtes, ainſi que chez tous les hommes, l'idée de la beauté eſt analogue à la contexture & à l'action des nerfs optiques. De-là, quand nous voyons un coloris vicieux, ou

une fausse couleur, nous pouvons tirer la conclusion que l'idée de cette couleur se trouve dans l'œil du peintre. A cet égard l'argument des sceptiques n'est pas destitué de fondement, lorsqu'ils infèrent de la diversité de la couleur des yeux, tant des animaux que des hommes, à l'incertitude de nos connoissances par rapport à la vraie nature de la couleur de tel ou tel objet (1). La couleur des parties humides de l'œil, pouvant être considérée comme la cause de ce phénomène, il résulte que l'idée diverse des formes qui constituent la beauté, pourroit bien résider dans le systême des nerfs. Ceci se comprend, par les espèces innombrables de fruits, & par les sortes infinies des mêmes fruits, dont les formes & les saveurs s'étendent & se perfectionnent par les différentes ramifications dans lesquelles la sève monte, & porte le développement & la maturité dans les parties. Or, comme il faut qu'il existe une cause de ces impressions diverses, sur-tout pour ceux qui s'occupent de les rendre par l'imitation, je me flatte que ma conjecture n'est pas absolument à rejeter.

Il est d'autres artistes chez qui l'influence du ciel n'a pas laissé mûrir le doux sentiment de la beauté. Chez les uns ce sentiment a été endurci à force d'art, c'est-à-dire, à force de vouloir montrer par-tout leur savoir, même dans la formation des beautés de la jeunesse : tel a été Michel-Ange. Chez les autres ce même sentiment a été entièrement étouffé à force de vouloir flatter les sens grossiers, & rendre tout plus palpable par des expressions communes : tel a été le Bernin. Michel-Ange a médité la haute beauté, comme on peut

(1) Sext. Empyr. Pyrrh. hyp. l. j, p. 10, B.

s'en convaincre par la lecture de ses poésies imprimées & non imprimées, où il se sert des expressions les plus sublimes pour énoncer cette qualité. Cet homme étonnant est admirable dans l'expression des corps qui doivent dénoter de la force; mais, par la raison alléguée ci-dessus, il a fait de ses figures de femme & de jeunesse des êtres d'un autre monde, soit pour la stature, soit pour les attitudes & pour les actions. Michel-Ange est à Raphaël, ce que Thucydide est à Xénophon. Le même chemin qui conduisit Michel-Ange dans les lieux sauvages & sur des rochers escarpés, mena le Bernin dans des bourbiers & des marais fangeux. Ce dernier tâchoit d'ennoblir par des exagérations triviales, des formes empruntées de la plus basse nature. Ses figures ressemblent à ces parvenus de la lie du peuple, & l'expression qu'il leur donne est souvent en contresens avec l'action : c'est ainsi qu'on a vu rire Annibal, l'ame navrée de douleur. Malgré cela, cet artiste tint long-tems le sceptre de l'Art, & il a encore des partisans qui lui rendent hommage.

Quant à ceux qui forment des doutes contre la justesse des idées de la beauté, ils fondent sur-tout leur pyrrhonisme sur les notions du beau parmi les nations éloignées qui, parce qu'elles diffèrent de nous pour la configuration du visage, doivent différer aussi de nous pour l'idée de la beauté. Comme il y a, disent-ils, des peuples qui, en louant la couleur de leurs maîtresses, la comparent au noir luisant de l'ébène, lorsque nous comparons la peau des nôtres à la blancheur lisse de l'ivoire : de même il se peut que ces peuples mettent en parallèle les formes de la physionomie humaine avec les parties de la face de certains animaux,

dont ces mêmes parties nous paroiſſent difformes & hideuſes. On ne peut pas diſconvenir qu'il ne ſe trouve auſſi en Europe des formes humaines ſemblables à celles des animaux, ce qu'Ottovenius, le maître de Rubens, a démontré dans un traité particulier d'après Jean-Baptiſte Porta; mais l'on conviendra auſſi, que plus cette reſſemblance eſt forte dans quelques parties, plus la forme s'écarte des propriétés qui conſtituent l'eſpèce humaine. Par-là, cette forme ſe trouve altérée ou exagérée, ce qui interrompt l'harmonie, ce qui trouble l'unité & la ſimplicité, toutes qualités qui compoſent l'eſſence de la beauté, comme je le montrerai ci-après.

Plus les yeux ſont placés obliquement, comme on le voit aux chats, plus cette direction s'écarte de la baſe du viſage, baſe qui eſt la croix au moyen de laquelle la face ſe trouve partagée également dans ſa longueur & dans ſa largeur; car la ligne perpendiculaire coupe le nez, & la ligne horizontale les yeux. Lorſque l'œil eſt ſitué obliquement, il décrit une ligne parallèle à la ligne horizontale, qu'on ſuppoſe paſſer par le centre de l'œil. Du moins en partant de ce principe on trouve la raiſon pourquoi une bouche tirée de travers produit un mauvais effet: car, ſi de deux lignes l'une s'écarte de l'autre ſans raiſon, l'œil en eſt bleſſé. Par conſéquent, les yeux tirés obliquement, lorſqu'il s'en trouve de tels parmi nous, les yeux des Chinois & des Japonois, ainſi que ceux des têtes égyptiennes, ſont des irrégularités qui nous choquent. Le nez écraſé des Calmoucs, des Chinois & des autres nations éloignées, eſt pareillement un écart de la belle nature. Cette irrégularité interrompt l'unité des formes ſur

ſur laquelle les autres parties du corps ſe trouvent moulées. Le nez devant ſuivre la direction du front, il n'y a aucune raiſon qui puiſſe autoriſer cet enfoncement. De même un front & un nez formés d'un os droit, comme on le voit aux animaux, ſeroient contraires à la variété qui caractériſe la nature de l'homme. La bouche élevée & gonflée, que les Maures ont de commun avec les ſinges de leur pays, eſt une excroiſſance, une bouffiſſure cauſée par la chaleur du climat : c'eſt ainſi que nos lèvres s'enflent ſoit dans l'excès de la chaleur, ou dans l'abondance des humeurs âcres, ſoit, comme il arrive à quelques hommes, dans les tranſports de la colère. Les petits yeux des habitans du nord & du midi, doivent être rangés dans la claſſe des imperfections de leur taille qui eſt courte & ramaſſée.

La nature, à meſure qu'elle s'approche des extrémités, produit plus généralement de ces formes ébauchées. Obligée de combattre tour-à-tour le chaud & le froid, elle n'enfante que des ſubſtances imparfaites : là, ſes plantes précoces pouſſent trop vîte ; ici, ſes végétaux tardifs ne parviennent point à leur maturité. Les fleurs, expoſées aux ardeurs du ſoleil, perdent leur fraîcheur, & privées de ſes rayons, elles ne prennent point de couleur : nous voyons même dégénérer les plantes enfermées en un lieu ſombre. Mais elle eſt plus régulière dans ſes formes, plus vigoureuſe dans ſes productions, à meſure qu'elle s'approche de ſon centre, qu'elle habite un climat tempéré, comme nous l'avons dit au livre premier. Il réſulte de-là que nos idées de la beauté, ainſi que celles des Grecs, moulées ſur les formes les plus régulières, doivent avoir plus de juſteſſe que

les notions que peuvent en avoir des peuples qui, pour me ſervir de la penſée d'un poète moderne, ne ſont qu'une ébauche de l'image de leur Créateur. Ce qui n'eſt pas beau, dit Euripide (1), ne ſauroit être beau nulle part. Cependant nous différons nous-mêmes par rapport à nos idées de la beauté, & nous différons peut-être plus ſur ce point que ſur celui des ſaveurs & des odeurs, dont nous pouvons encore moins rendre raiſon faute d'idées claires : auſſi trouvera-t-on difficilement cent perſonnes qui ſoient d'accord ſur toutes les parties de la beauté d'un viſage. Je ne parle ici que des gens qui n'ont pas réfléchi ſolidement ſur le beau ; mais je penſe que ceux qui ont conſidéré & choiſi la beauté comme un digne objet de leurs méditations, ne ſauroient différer ſur cette qualité qui eſt une & non diverſe. Auſſi les connoiſſeurs de l'antiquité, quand ils ont examiné les figures parfaites de l'antiquité, ne trouvent pas dans les beautés des femmes d'une certaine nation ſage & fière, les avantages tant exaltés, parce qu'ils ne ſe laiſſent point éblouir par la blancheur de la peau. La beauté eſt ſentie & goûtée par l'organe, mais elle eſt reconnue & ſaiſie par l'eſprit : l'organe inſtruit par l'eſprit, perd du côté de la ſenſation, mais il gagne du côté de la juſteſſe. Quant à la forme générale de la beauté, la plupart des nations civiliſées, tant en Europe qu'en Aſie & en Afrique, ont été aſſez conſtamment du même ſentiment. De-là, les idées du beau ne doivent pas être regardées comme arbitraires, quoique nous ne puiſſions pas rendre raiſon de toutes.

La couleur concourt à la beauté, mais elle n'eſt pas la beauté : elle la relève & fait valoir

(1) Phœniſ. v. 821.

ſes formes. C'eſt ainſi que le goût du vin flatte plus agréablement notre palais, lorſque nous voyons briller ſa couleur au travers d'un verre tranſparent, que quand nous le buvons dans une coupe d'or. Comme la blancheur eſt de toutes les couleurs celle qui réfléchit le plus de rayons, & qui par conſéquent frappe le plus ſenſiblement, il réſulte qu'un beau corps augmente de beauté à raiſon de ſa blancheur : regardé nu, il paroîtra plus grand qu'il ne l'eſt en effet. Il en eſt ainſi des figures jetées nouvellement en plâtre : elles nous paroiſſent plus grandes que les ſtatues ſur leſquelles elles ſont moulées. Un Nègre peut être beau, ſi les traits de ſon viſage ſont beaux. Un voyageur nous aſſure (1), qu'un commerce journalier avec les Nègres fait diſparoître à nos yeux ce que la couleur a de choquant, & nous dévoile des traits de beauté que nous n'avions pas apperçus d'abord. Auſſi remarquons-nous que la couleur du métal & celle du baſalte noir & vert, ne ſont point déſavantageuſes à la beauté des têtes antiques. La belle tête de femme de cette dernière eſpèce de pierre, conſervée dans la villa Albani, ne ſeroit pas plus belle en marbre blanc. La tête de Scipion l'ancien au palais Roſpiglioſi, exécutée en baſalte d'un vert foncé, ſurpaſſe en beauté trois autres têtes du même perſonnage en marbre. Ces têtes, ainſi que les autres morceaux en pierre noire, obtiendront toujours les ſuffrages des amateurs, & même des gens qui n'ont point étudié l'antique & qui ne les conſidèrent que comme des ſtatues. Il ſe manifeſte donc en nous une notion du beau, lors même qu'il prend une apparence peu ordinaire & qu'il

(1) Charlet. Viag. v. 7.

ſe revêt d'une couleur déſagréable dans la nature. Le beau eſt donc différent de l'agréable & de l'aimable ; car on peut appeler agréable & aimable une perſonne qui, ſans être belle, nous charme par ſes manières engageantes, par ſes diſcours gracieux & par ſon eſprit enchanteur, ainſi que par ſon air de jeuneſſe & par la délicateſſe de ſa peau. Ariſtote appelle ces ſortes de perſonnes : ΑΝΕΥ ΚΑΛΛΟΥΣ ΩΡΑΙΟΥΣ (1) ; & Platon dit : ΩΡΑΙΩΝ ΠΡΟΣΩΠΟΙΣ, ΚΑΛΩΝ ΔΕ ΜΗ (2).

Il en eſt du jugement divers ſur une belle perſonne, comme du goût divers pour les blanches & les brunes ; & nous n'avons pas ſujet de blâmer ceux qui préfèrent une beauté brune à une beauté blanche. Tout ce qu'on en peut inférer, eſt que les partiſans des brunes ſe laiſſent plus charmer par le tact que par la vue : car une belle brune peut très-bien avoir une peau plus délicate qu'une belle blanche, d'autant plus que, comme j'ai dit, une peau blanche réfléchit plus de rayons de lumière qu'une peau brune, & que par conſéquent la première doit être plus compacte & plus forte que la dernière. Il réſulteroit de-là, qu'une peau brune devroit être plus tranſparente, parce que cette couleur, lorſqu'elle eſt naturelle, provient de la tranſparence du ſang. De-là vient qu'une peau brune ſe hâle plus tôt au ſoleil qu'une peau blanche : de-là vient auſſi que la peau des Nègres eſt plus douce au tact que la nôtre. Les Grecs interprétoient comme un ſigne de valeur la peau brune d'un beau garçon, & appeloient enfans des dieux ceux des jeunes gens qui étoient avantagés d'une peau blanche (3).

(1) Rhet. l. iij, c. 4.
(2) Plat. Polit. l. x, p. 465, l. 15.
(3) Plat. Polit. l. v, p. 422, l. 51.

B. De l'idée positive de la beauté.

Nous venons de considérer l'idée négative de la beauté, c'est-à-dire, en indiquant les fausses notions qu'on s'en forme; nous venons d'abstraire de cette qualité les propriétés qu'elle n'a pas. Mais l'idée positive de la beauté exige la connoissance de l'essence même du beau, & rien de plus difficile à pénétrer que le mystère de cette essence. La recherche du beau, comme la plupart des recherches philosophiques, oppose d'autant plus de difficultés, que nous n'y pouvons pas procéder à la manière des géomètres, en passant du général au particulier, & en concluant de la nature des choses à leurs propriétés. Nous sommes réduits à raisonner par induction, & à tirer des conclusions probables d'un petit nombre de parties séparées. Quant aux mauvaises conséquences qu'on pourroit tirer des spéculations suivantes sur la beauté, je déclare que j'ai pris mon parti : celui qui veut instruire ne doit pas se laisser détourner de son chemin par ces considérations. Les choses ont toujours différentes faces. Platon & Aristote, le maître & le disciple, ont écrit sur la fin de la tragédie, & ont soutenu parfaitement le contraire: Aristote nous dit qu'elle se propose pour but d'épurer nos passions; Platon nous apprend qu'elle n'a pour objet que d'enflammer nos désirs. C'est ainsi que les vues les plus innocentes peuvent être mal interprétées, par ceux même qui pensent avec le plus de justesse. Je fais cette remarque à l'occasion de mon Traité *sur la capacité de sentir le beau dans les ouvrages de l'Art:* quelques savans en ont porté un jugement entièrement éloigné de mon dessein.

Les philosophes qui ont réfléchi sur la beauté universelle, en cherchant à la découvrir dans les

choſes créées, & en tâchant de remonter juſqu'à la ſource de la beauté ſuprême, l'ont fait conſiſter dans un parfait accord de la créature avec ſa fin, dans un rapport harmonieux des parties entre elles, & du tout avec les parties. Mais comme cette définition de la beauté eſt ſynonyme avec celle de la perfection, qui eſt une qualité d'un ordre trop élevé pour bien convenir à l'humanité, il réſulte que notre idée de la beauté univerſelle eſt indéterminée, & qu'elle ſe forme en nous de l'aſſemblage d'un certain nombre de connoiſſances individuelles. Cette collection de connoiſſances, lorſqu'elle eſt bien faite, nous donne l'idée la plus haute de la beauté humaine, que nous élevons, à raiſon de notre capacité à nous élever au deſſus de la matière. De plus, le Créateur ayant donné cette perfection à toutes ſes créatures dans le degré qui convient à chacune, & chaque idée ayant une cauſe qu'il faut chercher ailleurs que dans cette idée, il s'enſuit que la cauſe de la beauté étant dans toutes les choſes créées, ne ſauroit être cherchée hors d'elle. Enfin, ce qui fait naître la difficulté de donner une définition générale & évidente de la beauté, c'eſt que nos connoiſſances ne ſont que des idées de comparaiſon, & que la beauté ne ſauroit être comparée à rien de plus élevé qu'elle.

La beauté ſuprême réſide en Dieu. L'idée de la beauté humaine ſe perfectionne à raiſon de ſa conformité & de ſon harmonie avec l'Etre ſuprême, avec cet être que l'idée de l'unité & de l'inviſibilité nous fait diſtinguer de la matière. Cette notion de la beauté eſt comme une ſubſtance abſtraite de la matière par l'action du feu, comme un eſprit qui cherche à ſe créer un être à l'image

de la première créature raisonnable formée par l'intelligence de la divinité. Les formes d'une pareille image sont simples & sans interruption ; & par cela même qu'elles sont variées dans cette simplicité, elles se trouvent dans des rapports harmonieux. C'est ainsi qu'un son doux & agréable est produit par des corps dont les parties sont uniformes. Toute beauté devient sublime par l'unité & par la simplicité : la beauté imprime la qualité du sublime à tout ce qui agit & qui parle. Ce qui est grand en soi-même, acquiert encore de la grandeur par la simplicité de l'exécution. Un objet, loin de se rétrécir, ou de perdre de sa grandeur, lorsque notre esprit peut le parcourir & le mesurer d'une seule vue, lorsqu'il peut l'embrasser & le renfermer dans une seule idée, se présente à nous dans toute sa grandeur par la facilité de le concevoir. Notre ame, charmée de toute conception facile, s'agrandit & s'élève avec son sujet. Tout ce que nous sommes obligés de considérer par parties, ou que nous ne saurions parcourir tout d'un coup à cause de la multiplicité des parties composées, perd de sa grandeur : c'est ainsi qu'une longue route nous paroît courte par la variété des objets qui charment nos regards, ou par le nombre des endroits où nous pouvons nous arrêter. L'harmonie qui ravit notre esprit ne consiste point dans une infinité de sons interrompus, enchaînés & filés, mais dans une succession de tons simples, prolongés & d'une longue tenue. D'après ce principe, un grand palais nous paroît petit, lorsqu'il est surchargé d'ornemens, & une maison nous semble grande, lorsqu'elle est d'une construction belle & simple. De l'unité naît une autre qualité de la

haute beauté, ſon indétermination, c'eſt-à-dire, cette ſorte de qualité dont les formes ne ſont décrites ni par des points, ni par des lignes, comme formant ſeuls la beauté. De-là, il réſulte une figure qui ne caractériſe ni telle perſonne, ni telle autre, qui n'exprime aucune ſituation de l'eſprit, aucun ſentiment du cœur, ni aucune affection de l'ame, tous mouvemens qui interrompent l'unité & qui mêlent à la beauté des traits étrangers. D'après cette idée, la beauté doit être comme l'eau la plus parfaite puiſée dans une ſource pure, laquelle, moins elle a de goût & plus elle eſt ſalubre, étant épurée de toutes les particules étrangères. Il en eſt de la beauté comme de la félicité. De même que l'état de la félicité, c'eſt-à-dire, l'abſence de la douleur, eſt ce qui coûte le moins de peine à acquérir, & que la jouiſſance du contentement eſt ce qu'il y a de plus aiſé à obtenir dans la nature : de même l'idée de la beauté pure paroît être la choſe du monde la plus ſimple & la plus facile, puiſqu'il ne faut pour cela ni connoiſſances philoſophiques de l'homme, ni recherches des paſſions de l'ame, ni étude de leurs caractères extérieurs. Mais comme, ſuivant Epicure, il ne ſe trouve point de ſituation mixte pour la nature humaine entre la peine & le plaiſir, comme les paſſions ſont les vents qui font voguer notre vaiſſeau ſur la mer de la vie, qui avertiſſent le pilote de déployer ou de ſerrer ſes voiles, & qui indiquent à l'artiſte à diriger ou à régler ſa courſe, il s'enſuit que la beauté pure ne peut être l'unique objet de notre ſpéculation, & qu'il faut que nous la mettions dans un état d'action & de paſſion, ce que nous nommons, en terme de l'art, l'expreſſion. Nous traiterons dans

la fuite de ce chapitre de la formation de la beauté, & nous renverrons la difcuffion de l'expreffion au chapitre fuivant.

C. Formation de la beauté dans les ouvrages de l'Art, ou de la beauté individuelle.

La formation de la beauté eft ou individuelle, c'eft-à-dire, qu'elle eft modelée fur un feul individu; ou elle eft collective, c'eft-à-dire, qu'elle eft un choix de belles parties prifes de plufieurs individus. Nous dirons donc que la combinaifon des parties pour former un tout, eft ce qu'on appelle l'idéal; & nous ajouterons cette modification, qu'une chofe peut être idéale fans être belle. Ainfi, la forme des figures égyptiennes, dans lefquelles on ne trouve indiqués ni mufcles, ni nerfs, ni veines, eft idéale, fans être belle; de même qu'on ne peut pas appeler belle la draperie de leurs figures de femmes, qui, n'étant pour ainfi dire que penfée, ne fauroit paffer pour belle. La formation de la beauté commença par le beau individuel, ou par l'imitation d'une belle figure humaine, même dans la repréfentation des divinités. Dans le fiècle floriffant de l'Art, les artiftes faifoient encore leurs déeffes fur le modèle des belles femmes, même de celles qui faifoient trafic de leurs faveurs : telle étoit Théodate, femme dont Xénophon fait mention (1). Sur cet article la façon de penfer des anciens étoit bien différente de la nôtre : Strabon va jufqu'à nommer corps faints les femmes qui s'étoient vouées au fervice de Vénus, fur le mont Eryx en Sicile (2). Il en eft de même de Pindare : ce poète, dans une ode à la louange de Xénophon, Corinthien, trois fois vainqueur aux jeux olympiques, & voué à de jeunes filles pour le fervice public de Vénus, commence ainfi : » Jeunes filles, difpenfatrices du plaifir &

(1) Memor. l. iij, c. 11. (2) Strab. l. vj, p. 272, C.

» prêtreſſes de la perſuaſion dans la riche Corin» the (1). « Les gymnaſes & les lieux où la jeuneſſe toute nue s'exerçoit à la lutte & à d'autres jeux, & où l'on alloit voir la belle nature, étoient les écoles de la beauté. Là, les artiſtes contemploient les beaux développemens de la taille : l'imagination échauffée par l'habitude journalière de voir le nu, ils ſavoient ſe rendre familière & préſente la beauté des formes. A Sparte, des jeunes filles nues (2) ou preſque nues, s'exerçoient à la lutte (3).

D. De la beauté individuelle de la jeuneſſe.

Chaque âge a ſa beauté; mais avec des variétés, comme dans les divinités des Saiſons. Cependant la beauté s'aſſocie de préférence à la jeuneſſe : de-là, le plus ſublime de l'Art, c'eſt de rendre les formes du bel âge. Les artiſtes trouvoient plutôt dans la jeuneſſe que dans l'âge fait la cauſe de la beauté dans l'unité, la variété & l'harmonie : les formes de la belle jeuneſſe reſſemblent à l'unité qui caractériſe la ſurface de la mer, qui, à une certaine diſtance, paroît calme & unie comme une glace, quoiqu'elle ſoit toujours en agitation & qu'elle roule des vagues. De même que l'ame, comme un être ſimple, produit à-la-fois & dans un inſtant des idées diverſes; de même auſſi le beau contour de jeuneſſe, qui paroît ſimple, nous offre une infinité de nuances & de contraſtes. Comme dans la grande unité des formes de jeuneſſe, les extrémités ſe trouvent imperceptiblement noyées les unes dans les autres, & que le point de hauteur, ainſi que la ligne qui

(1) Πολυξείναι νεάνιδες ἀμφίπολοι Πειθοῦς ἐν ἀφνειῷ Κορίνθῳ. Athen. Deipn. l. xiij, p. 574, A.

(2) Ariſtoph. Pac. v. 761.

(3) Ariſtoph. Lyſiſt. v. 82. Pollux. Onom. l. iv, ſect. 102. Euripid. Androm. v. 598.

le circonſcrit n'y peut pas toujours être déterminé avec préciſion, il réſulte que le deſſin d'un corps de jeuneſſe, dans lequel toutes les parties doivent être & ne pas paroître, eſt plus difficile à exécuter que celui de la figure d'un homme fait ou d'un vieillard. C'eſt que dans l'une & l'autre de ces dernières formes, la nature, ou a fini le développement de ſon ouvrage, ou elle a commencé la démolition de ſon édifice, & que par conſéquent dans les deux degrés de cet âge, la liaiſon des parties frappe davantage les yeux ; tandis que dans les premières figures la conformation entre la croiſſance & l'achévement reſte indéterminée. Auſſi dans les corps fortement muſclés ce n'eſt pas une grande faute de ſortir du contour, de renfler ou d'exagérer les parties muſculeuſes ; au lieu que dans une ſtature de jeuneſſe, où, comme on dit, la plus petite ombre devient corps, le moindre écart eſt un vice, & préjudicie à l'harmonie de l'enſemble. De même qu'une règle, lorſqu'elle eſt plus courte ou plus mince que la meſure demandée, ne laiſſe pas d'avoir les propriétés d'une règle ; mais elle ne peut pas porter ce nom, lorſqu'elle s'écarte de la ligne droite. Le tireur qui manqueroit de peu de choſe de donner dans le rond, ne ſeroit pas plus avancé que s'il n'y avoit pas donné du tout.

Cette conſidération peut rectifier notre jugement, & mieux inſtruire des gens peu connoiſſeurs qui admirent en général plus l'art dans une figure où les muſcles & les os ſont fortement prononcés, que dans une taille de jeuneſſe où toutes les parties ſont traitées avec le moelleux de la nature. Les pierres gravées & leurs empreintes nous fourniſſent des preuves frappantes de ce que j'avance : il eſt certain que les artiſtes modernes

ont infiniment mieux réussi à copier de belles têtes de vieillesse, que de belles têtes de jeunesse. A la première inspection, un connoisseur pourroit bien hésiter à prononcer sur l'antiquité d'une tête de vieillard, en pierres gravées, tandis qu'il décidera avec plus de confiance sur la copie d'une tête idéale de jeunesse. Quoique les meilleurs artistes modernes se soient efforcés de rendre exactement la fameuse Méduse du cabinet de Strozzi à Rome, qui n'est pourtant pas une figure de la plus haute beauté, cependant un antiquaire éclairé distinguera toujours l'original des copies. La même remarque a lieu par rapport à la Pallas d'Aspasius, que Natter & d'autres ont gravée dans la même grandeur que l'original. Du reste il faut observer que je ne parle que du sentiment & de la formation de la beauté dans le sens le plus strict, & que je ne dis rien de la science du dessin & de l'exécution. Par rapport au dernier point, il est certain qu'on peut mettre plus de savoir dans les figures fortes que dans les figures délicates. Le Laocoon est sans contredit un ouvrage plus savant que l'Apollon. Agésandre, le maître de la figure principale du Laocoon, a pu être un artiste plus profond que l'auteur de l'Apollon; mais ce dernier devoit être doué d'un esprit plus élevé, d'une ame plus tendre: l'Apollon porte l'empreinte d'un sublime qui ne pouvoit pas avoir lieu dans le Laocoon.

E. De la beauté idéale, formée des belles parties.

La nature a ses défauts: le plus beau corps en est rarement exempt; il a souvent des parties qu'on peut trouver ou supposer plus parfaites dans d'autres corps. Conformément à cette expérience, l'artiste intelligent procédoit comme un jardinier industrieux qui ente sur une tige, des

greffes d'une meilleure qualité. L'abeille forme son miel du suc de plusieurs fleurs. L'idée de la beauté des maîtres Grecs n'étoit pas restreinte au seul beau individuel, comme elle l'est quelquefois chez les poètes tant anciens que modernes, & chez la plupart des artistes de nos jours. Les Grecs cherchèrent à réunir le beau de plusieurs beaux corps (1), ainsi que nous le voyons par l'entretien de Socrate avec le célèbre peintre Parrhasius (2). Ils surent épurer leurs figures de toutes les affections personnelles qui détournent notre esprit du vrai beau.

Ce choix des belles parties & leurs rapports harmonieux dans une figure, produisirent la beauté idéale, qui par conséquent n'est pas une idée métaphysique. Nous observerons seulement que l'idéal ne peut pas avoir lieu dans toutes les parties du corps humain séparément, que cela ne peut se dire que du tout ensemble de la figure. Car pour les détails nous serons obligés de convenir qu'il se trouve dans la nature d'aussi hautes beautés que l'art en puisse produire ; mais pour le tout, nous avouerons que l'art l'emporte sur la nature. Cependant lorsque Raphaël & le Guide, celui-là pour les figures de femmes, & celui-ci pour celles d'hommes, nous apprennent qu'ils ne trouvoient point de beautés qui fussent dignes de servir de modèles, à l'un pour sa Galathée, & à l'autre pour son archange Michel, ainsi que nous le voyons par les lettres de ces deux artistes, je ne crains pas d'avancer que ce jugement ne vient que d'un défaut d'attention de leur part sur ce qui est beau dans la nature. Quoique Raphaël

(1) Arist. Polit. lib. iij, c. 7, p. 77, ed. Wechel.

(2) Xenoph. Απομνημ. l. iij, c. 10, §. 2.

dise au sujet de la forme de sa Galathée, que, n'y ayant rien de si rare que les belles femmes, il s'étoit servi d'une certaine idée que lui avoit inspirée son imagination, j'oserai soutenir pourtant que le visage de cette même Galathée est fort commun, & qu'il n'y a guère d'endroits où il ne se trouve de plus belles femmes. D'ailleurs le genou qui est visible de cette figure, est beaucoup trop noueux pour un âge de jeunesse & pour une beauté du rang des déesses ; l'archange est pareillement moins beau que quelques jeunes hommes que j'ai connus.

F. De la beauté idéale des eunuques & des hermaphrodites.

Cette attention des artistes Grecs sur le choix des belles parties d'une infinité de belles personnes, n'étoit pas bornée à la jeunesse des deux sexes; ils dirigeoient encore leur réflexion sur la stature des eunuques, qu'on choisissoit parmi les jeunes garçons les mieux faits. Ces beautés équivoques dans lesquelles la virilité, privée des vésicules séminales, s'approchoit de la mollesse des chairs du sexe, par la délicatesse des membres & par l'arrondissement de la taille, commencèrent à s'introduire chez les nations asiatiques, pour suspendre par là, comme dit Pétrone, la course rapide de la jeunesse. Parmi les Grecs de l'Asie mineure, ces jeunes garçons mutilés étoient consacrés à Ephèse au service de Cybèle & de Diane (1). Les Romains cherchèrent aussi à suspendre dans les jeunes garçons l'apparence de la virilité, par de certaines décoctions; ils frottoient le menton & les autres parties des enfans avec le suc des racines d'hyacinte, infusé dans du vin doux (2). L'Art redoublant d'industrie chercha à combiner les beautés & les propriétés des deux sexes dans

(1) Strab. l. xiv, p. 641, B.

(1) Plin. l. 21, c. 97.

les figures des hermaphrodites, qui, telles que nous les voyons représentées par les anciens artistes, sont des productions idéales, quoique je n'ignore pas qu'il y ait eu des hermaphrodites. Le rhéteur Philostrate nous apprend que le sophiste Favorin d'Arles, sous l'empereur Adrien, avoit été hermaphrodite (1). Mais sans examiner quelle a été la conformation de ces créatures mixtes, on peut établir que peu d'artistes ont eu occasion d'en voir. Toutes les figures de cette nature ont un sein virginal, conjointement avec les membres de la génération de notre sexe; du reste elles sont femmes pour la taille & pour les traits du visage. Le temps nous a conservé plusieurs hermaphrodites: outre les deux belles statues couchées de la galerie de Florence, & celle qui est encore plus belle de la villa Borghèse, on en voit une petite debout à la villa Albani, qui n'est pas moins belle, & dont le bras droit repose sur sa tête.

Quelques figures de prêtres de Cybèle, peu remarquées jusqu'à présent, attestent que les anciens artistes indiquoient la taille des eunuques par des hanches de femme. Dans une statue de grandeur naturelle, qui a passé en Angleterre, cette ampleur des hanches est sensible même sous la draperie. Elle représente un jeune garçon d'environ douze ans: la courte veste & le bonnet phrygien ont fait croire que cette figure représentoit un jeune Pâris; & pour la mieux caractériser, on lui a mis une pomme dans la main droite. Un flambeau renversé & appuyé contre un arbre au pied de la figure, un flambeau de l'espèce de ceux qui étoient en usage dans les

(1) Philost. Vit. Philos. l. 1, cap. 8.

facrifices & dans les cérémonies religieufes, paroît en indiquer la vraie fignification. A un autre prêtre de Cybèle fur un bas-relief, on voit des hanches fi nourries de chair, que pour cela ce prêtre a été jugé une figure de femme, par le plus habile ftatuaire de Rome. Mais le fouet dans fa main & fa pofition devant un trépied, dévoilent un prètre de Cybèle : on fait que ces eunuques étoient dans l'ufage de fe flageller. Ces figures, ainfi qu'un bas-relief qui eft à Capoue, repréfentant un Archigalle, c'eft-à-dire un grand-prêtre de ces eunuques, peuvent nous donner une idée du fameux tableau de Parrhafius, appelé *Archigallus*, parce qu'il préfentoit un pareil perfonnage.

Rien donc de plus mal fondé que le jugement du Bernin (1), quand il donne pour une abfurdité ou pour une fiction le choix de Zeuxis qui, ayant à peindre une Junon pour les Crotoniates, choifit cinq beautés de leur ville pour lui fervir de modèle, & pour emprunter les plus belles parties de chacune. Il s'eft imaginé qu'une partie ou qu'un membre ne peut convenir à un autre corps qu'au fien. Il en eft encore qui ne peuvent concevoir d'autres beautés que les individuelles, & voici quelle paroît être leur maxime : » Les » antiques font belles, parce qu'elles reffemblent » à la belle nature, & la nature fera toujours belle » quand elle reffemblera aux belles antiques (2). « Dans ce raifonnement la première propofition eft vraie, mais elle ne l'eft que collectivement: pour la feconde elle eft fauffe ; car il fera difficile, pour ne pas dire impoffible, de trouver dans la nature une figure comme celle de l'Apollon du Belvédere.

(1) Baldinuc. Vit. di Bernin. p. 70.

(2) De Piles, Rem. fur l'Art de peind. de du Frefnoy.

Après

Après le beau choix & la ſage combinaiſon des parties individuelles empruntées de la conformation de différentes perſonnes, l'Art créateur voulant produire de nouvelles beautés idéales, avoit recours à la nature des animaux de l'eſpèce la plus noble. Les artiſtes Grecs, non contens de mettre en parallèle les traits de la phyſionomie humaine avec les formes de la tête de quelques animaux, entreprirent même de relever & d'embellir de certaines figures par les caractères de certains animaux. Cette remarque, qui pourroit d'abord paroître abſurde faute d'un examen réfléchi, frappera certainement tout obſervateur attentif, & lui en fera ſentir la vérité dans les têtes de Jupiter & d'Hercule. Pour peu qu'on examine la configuration du roi des dieux, on découvre dans ſes têtes toute la forme du lion, le roi des animaux, non-ſeulement à ſes grands yeux ronds, à ſon front haut & impoſant, & à ſon nez mobile & gonflé, mais encore à ſa chevelure, qui deſcend du haut de la tête, puis remonte du côté du front & ſe partage en retombant en arc; ce qui n'eſt pas le caractère de la chevelure de l'homme, mais celui de la crinière du lion. Quant à Hercule, les proportions de ſa tête au cou, nous offrent la forme d'un taureau indomptable. Pour indiquer dans ce héros une vigueur & une puiſſance ſupérieures aux forces humaines, on lui a donné la tête & le cou de cet animal; parties tout autrement proportionnées que dans l'homme, qui a la tête plus groſſe & le cou plus petit. On pourroit dire encore que les cheveux courts ſur le front d'Hercule, déſignent une image allégorique, relative aux crins courts ſur le front du taureau.

G. De la beauté caractériſée par les formes des animaux.

II. De la configuration des divinités de jeunesse.

De cet extrait des plus belles formes amalgamées ensemble, naissoit, comme par une nouvelle génération, une substance plus noble dont l'idée suprême, fruit de la considération du beau, offroit une jeunesse permanente.

L'ame des êtres pensans a un désir naturel de se dégager de la matière, & de s'élancer dans la sphère intellectuelle des idées; son vrai contentement est de produire des conceptions neuves & délicates. Les grands artistes de la Grèce, qui pouvoient se regarder comme de nouveaux créateurs, quoiqu'ils travaillassent moins pour l'entendement que pour le sentiment, tâchèrent de surmonter la dureté de la matière, &, s'il eût été possible, de lui imprimer la vie. Dès la naissance de l'Art, cet effort généreux des artistes donna lieu à la fable de Pygmalion & de sa statue. Leurs mains industrieuses donnèrent l'existence aux objets du culte religieux qui, pour exciter la vénération, devoient être considérés comme les types des natures supérieures. Les premiers fondateurs de la religion, qui étoient poètes, fournirent les hautes idées pour les simulacres de ces divines intelligences: ces idées donnèrent des aîles à l'imagination pour élever son ouvrage au dessus d'elle-même & de la sphère des sens. La conception humaine, en créant des divinités sensibles, pouvoit-elle se figurer rien de plus digne, rien de plus attrayant pour l'imagination, que l'état d'une jeunesse éternelle, que le printemps d'une vie inaltérable, dont le souvenir seul nous enchante encore dans un âge plus avancé ? Ce tableau étoit analogue à l'idée de l'immutabilité d'un être divin : la belle stature d'une divinité jeune & brillante faisoit naître l'amour & la tendresse, les seules affections qui puissent

ravir l'ame en une douce extase. Et n'est-ce pas dans ce ravissement des sens, que consiste la félicité humaine qui a été recherchée dans toutes les religions, bien ou mal entendues ?

Parmi les divinités du sexe, on attribuoit à Diane & à Pallas une virginité perpétuelle ; les autres déesses qui l'avoient perdue pouvoient la recouvrer, & Junon redevenoit vierge toutes les fois qu'elle se baignoit dans la fontaine Canathus. C'est par cette raison que la gorge des déesses & des amazones est toujours représentée comme celle des jeunes filles à qui Lucine n'a pas encore délié la ceinture, qui n'ont pas encore goûté le fruit de l'amour : c'est-à-dire, qu'à ces figures le bout du sein n'est pas encore développé. Cette règle est assez constante, à moins que les déesses ne soient représentées allaitant un enfant, comme Isis donnant le sein à Apis (1). Mais la fable dit que cette déesse avoit mis le doigt dans la bouche d'Horus, au lieu du mamelon (2) : c'est ainsi qu'elle est représentée sur une pierre gravée du cabinet de Stosch (3), conformément sans doute à l'idée reçue. Suivant toutes les apparences, une statue du jardin du pape, représentant Junon assise qui allaite Hercule, nous offriroit les mamelons visibles, si cette partie du sein n'étoit pas couverte par la tête de l'enfant & par la main de la déesse. J'ai publié cette statue dans mes Monumens de l'Antiquité (4). Sur un tableau antique du palais Barberini, on voit une prétendue Vénus qui a les mamelons très-apparens, circonstance qui me

(1) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch, p. 17, n. 70.

(2) Plutarch. de If. & Osir. p. 636, l. 21.

(3) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch, p. 16, n. 63.

(4) Monum. Ant. n. 14.

ſuffit pour avancer que ce ne peut pas être une Vénus.

Les Grecs ont figuré la nature intellectuelle dans ſa marche légère ; & Homère compare la viteſſe de Junon en marchant, à la penſée d'un homme qui parcourt en eſprit une infinité de pays lointains qu'il a vus, & qui dit dans un inſtant : » j'ai été ici, & je fus là. « Une image de cette vélocité eſt la courſe d'Atalante : elle vole ſi rapidement ſur le ſable, qu'elle n'y laiſſe aucun veſtige de ſes pieds. C'eſt ainſi qu'on la voit repréſentée ſur une améthyſte du cabinet de Stoſch (1). L'Apollon du Belvédere ſemble planer, ſans toucher la terre de la plante de ſes pieds. C'eſt cette manière inſenſible de marcher & de gliſſer des dieux, que Phérécide, un des plus anciens poètes grecs, ſemble avoir voulu exprimer par la forme ſerpentine qu'il donna aux divinités, pour décrire figurément une marche dont on n'apperçoit pas facilement la trace (2).

A. Des divinités mâles & de leurs differens degrés de jeuneſſe.

La jeuneſſe des divinités de l'un & de l'autre ſexe avoit ſes degrés & ſes âges différens, dans la repréſentation deſquels l'Art s'attacha à rendre toutes les beautés. Cette jeuneſſe eſt un idéal, emprunté en partie des beaux corps de jeunes hommes, en partie de la nature des beaux eunuques, & relevé par une taille au deſſus de la ſtature humaine. C'eſt ce qui fait dire à Platon, qu'on n'avoit pas donné aux images des dieux leurs véritables proportions, mais celles que l'imagination avoit jugées les plus belles (3).

(1) Deſcr. des pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 337.

(2) Monum. Ant. p. 2.

(3) Οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν, οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται. Sophiſt. p. 103, l. 26, ed. Baſil.

Le premier idéal mâle a ses différens degrés, & commence par les jeunes satyres ou les faunes, comme des idées inférieures des dieux. Les plus belles statues de ces divinités nous offrent l'image d'une belle jeunesse, parfaitement bien proportionnée. La jeunesse des satyres se distingue de celle des héros par un profil vulgaire, par un nez un peu camus, qui pourroit les faire appeler *Simi*, ainsi que par un air de simplicité & d'innocence, qui est joint à une grace particulière, dont je parlerai encore au sixième chapitre. Telle étoit l'idée reçue des Grecs sur ces divinités. Or, comme il se trouve à Rome plus de trente statues de jeunes satyres ou de faunes, qui se ressemblent pour la position & pour l'attitude, il est probable que l'original de ces figures fut le fameux satyre de Praxitèle, placé à Athènes (1), & jugé par l'artiste même son meilleur ouvrage. Après ce célèbre statuaire, ceux qui se signalèrent dans ce genre de figures furent Pratinas & Aristias, de Phliûs près de Sicyone, & un certain Eschyle (2). Quelquefois ils donnoient à ces satyres une mine riante, avec des poireaux pendans sous les mâchoires (3), comme aux chèvres. De cette nature est une des plus belles têtes de l'antiquité par rapport à l'exécution; elle avoit appartenu au célèbre comte Marsigli, & elle se trouve aujourd'hui à la villa Albani. Cette antique, découverte près du fameux tombeau de Cécilia Métella, avoit appartenu à l'Institut de Bologne, ou Bréval & Keiysler, qui en font mention, disent l'avoir vue. Le beau faune dormant du palais Barberini

a. Des jeunes satyres ou des faunes.

(1) Pausan. lib. j, p. 46, l. 11.

(2) Idem, lib. ij, p. 141, l. 31.

(3) Laciniæ à cervice binæ dependentes. Plin. l. viij, c. 76, p. 34.

n'eſt point un idéal : c'eſt une image de la nature naïve abandonnée à elle-même. Un auteur moderne ne s'eſt pas rappelé ſans doute ces figures lorſqu'il avance, comme une choſe connue, que l'artiſte Grec a choiſi la nature des faunes pour caractériſer une proportion peſante. » Ils ont, » ajoute-t-il, la tête groſſe, le col court, les » épaules hautes, l'eſtomac petit, les cuiſſes & » les genoux gros, les pieds épais (1). «

b. Des vieux ſatyres ou des ſilènes, avec le dieu Pan.

Les vieux ſatyres appelés auſſi ſilènes, & particulièrement le Silène père nourricier de Bacchus, n'ont pas la phyſionomie tournée au rire dans les compoſitions ſérieuſes ; ce ſont de beaux corps dans toute la maturité de l'âge, telle que nous les repréſente la ſtatue d'un Silène tenant le jeune Bacchus dans ſes bras, de la villa Borghèſe ; ſtatue parfaitement ſemblable à deux autres du palais Ruſpoli, dont pourtant il n'y en a qu'une avec une tête antique. Dans quelques figures la phyſionomie de Silène annonce un air de gaîté, & porte une barbe friſée, comme aux ſtatues dont nous venons de faire mention ; dans d'autres ce dieu, inſtituteur de Bacchus, paroît ſous la forme d'un philoſophe, avec une barbe vénérable qui deſcend en ſerpentant juſque ſur ſa poitrine. C'eſt ainſi que nous voyons repréſenté Silène ſur des bas-reliefs ſouvent répétés, & connus ſous la très-fauſſe dénomination de banquet de Trimalcion (2). J'ai reſtreint cette idée de Silène aux compoſitions ſérieuſes, pour parer l'objection qu'on pourroit me faire par rapport au Silène repréſenté ſur pluſieurs bas-reliefs avec un corps d'une groſſeur démeſurée & monté ſur ſon âne d'un air chancelant.

(1) M. Watelet, Réflexions ſur la Peinture, p. 69.
(2) Bartol. Admir. Ant.

Le chef de ces divinités d'un rang inférieur eſt Pan, que Pindare appelle le plus parfait des dieux [1]. On n'avoit point juſqu'à préſent d'idées juſtes de ce dieu ; je crois avoir découvert la vraie conformation de ſon viſage ſur une belle médaille du roi Antigone. C'eſt une tête couronnée de lierre, dont la phyſionomie annonce de la gravité ; ſa barbe fournie reſſemble dans ſon jet aux poils des chèvres : de-là Pan s'appelle ΦΡΙΞΟΚΟΜΗΣ, au poil hériſſé. Je ferai encore mention de cette médaille dans le troiſième volume de cet ouvrage, où on la trouvera gravée. Au cabinet du Capitole il ſe trouve une autre tête de cette divinité, auſſi fort peu connue & d'une grande exécution. Celle-ci eſt caractériſée par des oreilles pointues, mais la barbe y eſt moins hériſſée, & reſſemble à la barbe de quelques philoſophes, dont l'air de réflexion eſt marqué par des yeux enfoncés à la manière d'Homère. Je ferai graver cette tête dans le troiſième volume de mes Monumens de l'Antiquité.

c. De la jeuneſſe & de la configuration d'Apollon.

L'idée ſuprême de la jeuneſſe idéale virile, eſt ſingulièrement bien caractériſée dans les figures d'Apollon : ce dieu réunit la force du développement de l'âge, à la délicateſſe des formes de la belle jeuneſſe. Ces formes ſont grandes dans leur unité, & conformes à un adoleſcent né pour exécuter des deſſeins généreux : ce ne ſont pas celles d'un mignon de Vénus qui ne connoît que la fraîcheur des ombres, & que cette déeſſe, comme dit le poète Ibicus, a élevé ſur des lits de roſes. Auſſi Apollon étoit-il regardé comme le plus beau des dieux. Sa jeuneſſe eſt brillante de ſanté, & ſa force s'annonce comme l'aurore

(1) Ap. Ariſt. orat. Bacch. Opp. t. j, p. 63.

d'un beau jour. Cependant je ne prétends pas que toutes les ſtatues d'Apollon portent l'empreinte de cette beauté ſublime.

d. Deſcription du génie de la villa Borghèſe.

Je ſaiſirai cette occaſion pour faire mention d'une figure de la plus haute beauté ; pour parler de la ſtatue d'un génie aîlé de la villa Borghèſe, de la grandeur d'un jeune homme bien fait. Je voudrois pouvoir décrire une beauté qui n'a guère ſon ſemblable parmi les enfans des hommes. Si l'imagination remplie de la beauté individuelle de la nature, & toute abſorbée dans la contemplation du ſouverain beau qui émane de Dieu & qui retourne à Dieu, ſe repréſentoit dans le ſommeil l'apparition d'un ange dont la face ſeroit reſplendiſſante de lumière, & dont la conformation paroîtroit un écoulement de la ſource de l'harmonie ſuprême, elle auroit le type de cette figure étonnante. Telle eſt auſſi l'idée que le lecteur doit s'en faire. On pourroit dire que l'Art a enfanté cette beauté, avec l'agrément de Dieu, d'après la beauté des anges. Flaminio Vacca parle de cette ſtatue ; il croit que c'eſt un Apollon avec des aîles (1). Montfaucon l'a fait graver d'après un deſſin déteſtable (2).

La plus belle tête d'Apollon, après celle du Belvédere, eſt ſans contredit la tête d'une figure aſſiſe de la villa Ludoviſi, aſſez peu remarquée d'ailleurs & plus grande que nature. L'air de tête de cette figure d'une parfaite conſervation, annonce bien plutôt un dieu bon & bienfaiſant, que l'Apollon du Belvédere. Cette ſtatue eſt la ſeule qui mérite une remarque particulière au ſujet de l'attribut qu'elle porte : il conſiſte dans

(1) Montfaucon, Diar. Ital. p. 193.

(2) Antiq. expl. t. j, p. 115, n. 6.

une houlette recourbée, appuyée contre la pierre sur laquelle la figure est assise. Par ce signe caractéristique on a voulu figurer Apollon pasteur, ΝΟΜΙΟΣ (1), & désigner la vie pastorale de ce dieu en Thessalie chez le roi Admète. D'après quatre têtes d'Apollon parfaitement ressemblantes & en partie bien conservées, on peut se former une idée de l'ornement des cheveux ou de la coiffure que les Grecs nommoient ΚΡΩΒΥΛΟΣ, & dont les écrivains ne nous donnent qu'une notion confuse. De ces quatre têtes la première se trouve à la villa Belvédere de Frascati, la seconde dans le sallon des conservateurs du Capitole, la troisième au cabinet du Capitole, & la quatrième au palais Farnèse. Du reste le terme grec signifie dans les jeunes hommes, ce qu'on nommoit dans les jeunes filles, ΚΟΡΥΜΒΟΣ, c'est-à-dire, des cheveux attachés derrière la tête. Aux adolescens, c'étoient des cheveux relevés tout autour de la tête, attachés avec ceux du sommet, sans laisser paroître aucun ruban qui pût les retenir. Un des plus beaux tableaux d'Herculanum nous offre une figure de femme qui, étant un genou en terre & écrivant sur des tablettes, a les cheveux ajustés entièrement dans ce goût-là (2).

Cette coiffure, semblable dans les deux sexes, pourroit excuser les savans qui ont donné le nom de Bérénice à un beau buste de bronze du cabinet d'Herculanum, représentant un Apollon dont les cheveux sont traités absolument de même que ceux des quatre têtes en question (3), attendu qu'ils n'ont pas été à portée de connoître ces têtes. Cepen-

(1) Callim. Hymn. Apoll. v. 47. Theocrit. Idyl. 25, v. 21.

(2) Pitt. Erc. t. iv, tav. 41.

(3) Bronzi d'Erc. t. j, tav. 63.

dant ils auroient dû être plus circonſpects dans leurs dénominations, & ne pas s'en rapporter entièrement à une médaille de cette reine d'Egypte, dont l'empreinte offre une tête de femme ſurmontée d'une pareille coiffure, & marquée du nom de Bérénice. Ils auroient dû ſavoir que toutes les têtes des amazones, que toutes les ſtatues de Diane, que toutes les figures adoleſcentes ont les cheveux relevés de cette ſorte. Comme la tête de la médaille de Bérénice a les treſſes de ſes cheveux formées en nœud, uſage conſtant de ſe coiffer des vierges, il réſulte que cette antique ne ſauroit repréſenter une reine mariée. Pour moi je penſe que la tête de cette médaille nous offre une Diane, malgré le nom de Bérénice qui ſe trouve à l'entour.

e. De la jeuneſſe de Mercure.

La jeuneſſe d'Apollon, plus mâle dans Mercure & dans Mars, paſſe enſuite à d'autres dieux d'un âge plus fait. Mercure ſe diſtingue par une fineſſe ſingulière de phyſionomie, qu'Ariſtophane auroit nommée ΑΤΤΙΚΟΝ ΒΛΕΠΟΣ (1); d'ailleurs il porte des cheveux courts & friſés. Dans le livre précédent j'ai fait mention des figures de Mercure avec de la barbe, ſur les ouvrages étruſques & ſur ceux des anciens Grecs. Le jardin du palais Farnèſe offre un autre Mercure de grandeur naturelle, embraſſant une jeune fille : l'artiſte moderne qui a reſtauré la tête avec une partie de la poitrine, lui a donné une forte barbe. Il n'eſt pas à préſumer que l'artiſte reſtaurateur, quand même il auroit connu la configuration étruſque, ait voulu étaler cette antique érudition dans la réparation d'un Mercure amoureux; je crois plutôt que l'idée d'un Mercure barbu lui a été ſuggérée par quelque

(1) Ariſtoph. Nub. v. 1178.

ſavant qui s'eſt imaginé qu'il falloit rendre l'expreſſion d'ΥΠΗΝΗΤΗΣ d'Homère, avec une barbe. Le poète dit, que Mercure, lorſqu'il voulut accompagner Priam dans la tente d'Achille, prit la forme d'un jeune homme, ΠΡΩΤΟΝ ΥΠΗΝΗΤΗ (1), ce qui ſignifie cet âge où le menton commence à ſe garnir d'un poil léger; c'eſt-à-dire, cet âge d'un jeune homme dans ſon printemps, lorſque ſes joues & ſon menton commencent à ſe revêtir de ce tendre duvet que Philoſtrate, en parlant d'Amphyon, appelle ΙΟΥΛΟΣ ΠΑΡΑ ΤΟ ΟΥΣ (2). La jeune beauté careſſée par Mercure, ne paroît pas être Vénus, qu'on avoit coutume, au rapport de Plutarque, de placer à côté de ce dieu, pour indiquer que la jouiſſance de l'amour vouloit être accompagnée d'une converſation agréable (3). Ce ſeroit plutôt Proſerpine qui avoit eu trois enfans de Mercure (4); ou la nymphe Lara, mère de deux Lares (5); ou Acacallis, fille de Minos; ou Herſé, une des filles de Cécrops, qui avoit eu pareillement des enfans de ce dieu. Je me déciderois volontiers pour cette dernière opinion, ayant de fortes raiſons pour croire que ce groupe, conjointement avec les deux fameuſes colonnes qui décoroient le tombeau de Régilla, femme d'Hérode-Atticus, ſur la voie Appienne, a été découvert dans le même endroit. Ce qui ſert d'appui à ma conjecture, c'eſt l'épitaphe de Régilla, qu'on voit dans la villa Borghèſe; il y eſt dit qu'Hérode-Atticus prétendoit deſcendre de Cérix, fils de Mercure & d'Herſé (6).

(1) Iliad. ω. v. 348.
(2) Philoſtr. lib. j, icon. 10, p. 779.
(3) Lucian. præcept. conjug. p. 239, l. 24.
(4) Tzetz. Schol. Lycophr. v. 680.
(5) Ovid. Faſt. l. ij, v. 559.
(6) Salmaſ. not. in Inſcr. Herod. Attic. p. 109.

Tout cela me fait croire que ce groupe avoit été placé dans le tombeau en queſtion. Je remarquerai à cette occaſion, que la ſeule ſtatue de Mercure qui tienne dans la main gauche ſa bourſe ordinaire, ſe voit dans la cave du palais de la villa Borghèſe.

f. De la jeuneſſe de Mars.

Mars ſe trouve communément repréſenté comme un jeune héros ſans barbe, ce qui eſt confirmé par un auteur ancien (1). Mais quand M. Watelet nous dit :

> Tandis que du dieu Mars la moindre fibre exprime
> Et la force, & l'audace, & le feu qui l'anime.

il nous dépeint un dieu de la guerre, tel qu'il ne s'en trouve pas dans toute l'antiquité (2). Les deux plus belles figures de Mars ſont une ſtatue aſſiſe, avec l'Amour à ſes pieds, dans la villa Ludoviſi, & une petite figure de ce dieu ſur une des baſes des deux beaux candélabres de marbre qu'on voyoit dans le palais Barberini. Ces deux figures nous offrent Mars dans l'âge de l'adoleſcence & dans l'état de repos : c'eſt ainſi qu'il eſt figuré ſur les médailles & ſur les pierres gravées.

g. De la jeuneſſe d'Hercule.

Hercule ſe trouve pareillement repréſenté dans la plus belle jeuneſſe, & avec des traits qui font preſque douter de ſon ſexe : ſa beauté reſſemble à celle que la complaiſante Glycère exigeoit d'un jeune homme digne de ſes faveurs (3). C'eſt ainſi qu'il eſt gravé ſur une cornaline du cabinet de Stoſch (4). Mais la plupart du temps ſon front s'élève & prend une conſiſtance charnue : les os de ſes yeux ſe gonflent & s'arrondiſſent, caractères

(1) Juſtin. Mart. Orat. ad Græc. §. 3, A.

(2) M. Watelet, Art de peindre, chant 1.

(3) Athen. Deipn. l. xiij, p. 605, D.

(4) Deſcr. des pierres gravées du cabinet de Stoſch, p. 268.

qui dénotent la force & les travaux du héros futur au milieu des chagrins qui, comme dit le poète, enflent le cœur (1).

La seconde espèce de jeunesse idéale empruntée de la nature des eunuques, se trouve rendue dans Bacchus par des traits mixtes, mâles & femelles. C'est sous cette forme que paroît ce dieu dans ses différens âges jusqu'à un développement parfait de sa croissance. Dans les plus belles figures de Bacchus, vous voyez toujours ce dieu avec des membres délicats & arrondis, avec des hanches charnues & saillantes comme celles des femmes; parce que Bacchus, selon la fable, a été en effet élevé en fille (2). Pline (3) fait mention de la statue d'un satyre qui tenoit une figure de Bacchus, vêtue en Vénus; de-là Sénèque nous le décrit comme une vierge travestie (4). Les formes de ses membres sont si délicates & si coulantes, qu'on les diroit produites par un soufle léger; ses genoux sont comme ceux des jeunes garçons & des eunuques, presque sans indication ni d'os ni de muscles. L'image de cette divinité est celle d'un beau jeune homme qui entre dans le printemps de la vie & de l'adolescence, qui sent germer le mouvement de la volupté, comme la tendre pointe d'une plante, & qui, enseveli dans une rêverie enchanteresse entre le sommeil & la veille, cherche à en rassembler les images éparses & à les réaliser. Les traits de ce dieu sont pleins de douceur, mais l'alégresse de son ame ne se répand pas entièrement sur sa physionomie. Quant à cette douce alégresse, les anciens artistes se sont attachés

h. Jeunesse de Bacchus, combinée avec celle des eunuques.

(1) Il. E, v. 550, 642.

(2) Apollod. bibl. lib. iij, p. 85, B.

(3) Plin. l. xxxvj, c. 4, §. 8, p. 279.

(4) Œdip. v. 419-423.

à la rendre dans toutes les figures de Bacchus, dans celles même où il eſt repréſenté en héros ou en guerrier, à ſon expédition aux Indes; fait qui eſt atteſté par une figure armée de ce dieu ſur un autel de la villa Albani, & ſur un bas-relief mutilé que je poſſède. C'eſt-là ce qui fait ſans doute que cette divinité ne ſe trouve jamais repréſentée dans la compagnie de Mars; & c'eſt-là ce qui fait dire à Euripide, que Mars eſt ennemi des Muſes & des fêtes joyeuſes de Bacchus, ΒΡΟΜΙΟΥ ΠΑΡΑΜΟΥΣΟΣ ΕΟΡΤΑΙΣ (1). D'ailleurs, Bacchus n'eſt pas du nombre des douze dieux ſupérieurs. Nous remarquerons à cette occaſion, qu'Apollonius donne toujours une armure à Apollon, même lorſqu'il eſt figuré dieu du ſoleil (2). Dans quelques ſtatues d'Apollon ce dieu a beaucoup de reſſemblance avec Bacchus. Tel eſt l'Apollon du Capitole, qui ſemble s'appuyer nonchalamment contre un arbre, ayant un cygne à ſes pieds. Telles ſont encore trois autres figures d'une grande beauté, de la villa Médicis : auſſi les confondoit-on quelquefois, & l'une de ces divinités étoit ſouvent vénérée dans l'autre (3). Je ne puis preſque retenir mes larmes à la vue d'un Bacchus ci-devant mutilé & maintenant reſtauré, de la hauteur de neuf palmes. Cette figure, conſervée à la villa Albani, eſt drapée depuis le milieu du corps juſques aux pieds, ou pour mieux dire, ſa draperie ou ſon manteau deſcend juſqu'aux parties naturelles; & cette draperie, large & riche en plis, eſt ramaſſée de manière que la portion qui traîneroit à terre, eſt jetée autour de la branche d'un arbre contre

(1) Phœniſ. v. 792.
(2) Apollon. Argon. l. iv, v. 94.
(3) Macrob. Saturn. l. j, c. 18, 19 & 21.

lequel la figure eſt appuyée. Pour l'arbre, il eſt entortillé de lierre & d'un ſerpent. Aucune figure ne donne une plus haute idée de ce qu'Anacréon nomme un ventre de Bacchus.

Cependant Bacchus ne fut pas ſeulement révéré ſous la forme de la jeuneſſe, il le fut auſſi ſous celle de l'âge fait. Mais comme cet âge n'eſt indiqué que par une longue barbe, il réſulte que ſa phyſionomie compoſée des traits les plus délicats & des regards les plus doux, nous donne l'image de la gaîté qui anime la jeuneſſe. Bacchus s'étant laiſſé croître la barbe pendant ſon expédition aux Indes, devroit être repréſenté ſous cette forme, quand c'eſt pour caractériſer le conquérant. Une pareille figure avoit fourni l'occaſion aux anciens artiſtes, de concevoir l'idéal de la virilité combiné avec celui de la jeuneſſe, & de montrer leur dextérité dans l'exécution des poils & des cheveux. i. D'un Bacchus barbu.

A l'égard des têtes & des buſtes de Bacchus vainqueur des Indes, les plus connus ſont couronnés de lierre, ſur-tout ceux des médailles d'argent de l'île de Naxos, dont le revers repréſente Silène avec une coupe à la main. Dans le palais Farnèſe on voit de ce dieu une tête de marbre, connue très-fauſſement ſous le nom de tête de Mithridate. Mais la plus belle de ces têtes ſe trouve chez M. Cavaceppi, ſculpteur à Rome : c'eſt un Hermès dont les cheveux & la barbe ſont travaillés avec un art infini.

Les figures entières de Bacchus vainqueur des Indes, lorſqu'elles ſont debout, ſont toujours drapées juſques aux pieds & ſe trouvent ſur toutes ſortes d'ouvrages ; on en voit entr'autres ſur deux beaux vaſes de marbre, travaillés de relief, dont le plus petit eſt au palais Farnèſe, & le plus

beau au cabinet d'Herculanum. Mais encore plus ſouvent on trouve ces ſortes de figures répétées ſur des pierres gravées & ſur des vaſes de terre cuite. Parmi ces derniers je citerai un morceau conſervé dans la collection de Porcinari à Naples, & rapporté dans le premier volume de l'ouvrage d'Hamilton; on y voit aſſis en triomphateur un Bacchus barbu couronné de laurier, & vêtu d'une robe élégamment brodée.

III. De la configuration des dieux de l'âge viril.

Telles ſont dans les figures des divinités mâles les gradations, les âges & les formes de leur jeuneſſe. On voit cette jeuneſſe empreinte dans un degré convenable ſur le viſage des divinités de l'âge fait, lequel conſiſte dans un compoſé de la force virile & de l'enjouement de la belle jeuneſſe. Cette jeuneſſe ſe manifeſte par la ſuppreſſion des nerfs & des muſcles, qui ſont peu apparens dans le printemps de l'âge. Mais ceci renferme en même temps l'expreſſion de ce contentement divin qui n'a pas beſoin des parties matérielles, deſtinées à la nourriture de notre corps. Cette aſſertion explique le ſentiment d'Epicure ſur la figure des dieux : ce philoſophe leur donne un corps, mais une eſpèce de corps; du ſang, mais une eſpèce de ſang : façon de parler que Cicéron trouve obſcure & inintelligible (1).

A. Différence d'un Hercule-homme & d'un Hercule-dieu.

L'exiſtence & la ſuppreſſion des nerfs & des muſcles diſtinguent Hercule, obligé de déployer la force de ſon bras contre des monſtres & des brigands, & éloigné encore du terme de ſes travaux, d'Hercule purifié par le feu des parties groſſières du corps, & parvenu à la jouiſſance de la félicité des immortels : l'homme eſt imprimé à l'Hercule Farnèſe, & le dieu à l'Hercule du Belvédère,

(1) De Nat. Deor. lib. j, c. 18 & 25.

Belvédere, ou au fameux Torse. Ces traits caractéristiques nous autorisent à juger si des statues rendues méconnoissables par la perte de la tête & des attributs, figurent un dieu ou un homme. Plein de ces sublimes conceptions, l'artiste élevoit la nature du matériel à l'immatériel, & sa main créatrice produisoit des êtres exempts des besoins de l'humanité, des figures qui représentoient l'homme dans une plus haute dignité, & qui sembloient être les types & les enveloppes des esprits pensans & des intelligences célestes.

Dans les conformations des dieux de l'âge viril, on voit encore plus évidemment que dans celles de la jeunesse, qu'elles ont en général beaucoup de ressemblance; ensorte que les têtes de ces divinités, depuis Jupiter jusqu'à Vulcain, ne sont pas moins reconnoissables que les portraits des fameux personnages de l'antiquité. De même qu'on reconnoît Antinoüs à la partie inférieure de son visage, & Marc-Aurèle à ses yeux & à ses cheveux sur un camée mutilé du cabinet de Strozzi à Rome; de même on reconnoîtroit Jupiter par les cheveux de son front ou par le jet de sa barbe, si l'on trouvoit des têtes dont il n'existeroit que ces parties. a. De Jupiter.

Jupiter étoit représenté avec un regard toujours serein (1). Ceux-là se trompent assurément, qui ont prétendu trouver dans une tête de basalte noir de la villa Matteï, tête fort ressemblante à celle du père des dieux, mais caractérisée par une mine sévère, un Jupiter surnommé le terrible. Ils n'ont pas fait attention que cette tête, ainsi que toutes les prétendues têtes de Jupiter qui n'annoncent pas un regard de bonté & de clémence,

(1) Martian. Capel. l. j, p. 18.

portent ou ont porté le *modium*. Ils ne se sont pas non plus rappelé que Pluton, au rapport de Sénèque, ressemble à Jupiter, mais à Jupiter *fulminant* (1), & qu'il porte le modium, ainsi que Sérapis; ce qu'on peut voir dans une statue assise qui décoroit le temple de ce dieu à Pozzuoli & qui se trouve aujourd'hui à Portici, de même que sur un bas-relief conservé au palais épiscopal d'Ostie. Dérouté par la fausse dénomination de Jupiter le terrible, on a négligé d'observer que Pluton & Sérapis, tous deux caractérisés par le modium sur la tête, sont la même divinité. Par conséquent, ces sortes de têtes ne figurent pas un Jupiter, mais un Pluton; & comme jusqu'ici on ne connoissoit de cette divinité ni statues ni têtes de grandeur naturelle, je me flatte d'avoir multiplié les simulacres des dieux par cette observation.

La sérénité du regard n'est pas le seul trait caractéristique de Jupiter: il est encore reconnoissable à son front, à sa barbe & à sa chevelure. Ses cheveux s'élèvent par dessus le front, &, formant différens étages, ils retombent en boucles serrées sur les côtés, comme nous le voyons par une tête gravée en cuivre, d'après une agate travaillée de relief. Ce jet des cheveux est regardé comme un caractère si essentiel de Jupiter, qu'il indique en effet dans ses fils une ressemblance frappante avec leur père. C'est ce que nous montrent clairement les têtes de Castor & de Pollux dans les deux statues colossales du Capitole, celle surtout qui est antique; car l'une de ces têtes est moderne.

b. D'Esculape. Il en est à peu près de même d'Esculape: ses

(1) Senec. Herc. Fur. v. 721.

cheveux s'élèvent au deſſus du front d'une manière aſſez approchante de celle de Jupiter. De ſorte que pour cette partie il n'y a pas une grande différence entre le père des dieux & ſes petits-fils ; ce qui nous eſt prouvé par la plus belle tête d'Eſculape d'une des ſtatues plus grande que nature de la villa Albani, & par une infinité d'autres figures de cette divinité, entr'autres par celle qui eſt en terre cuite au cabinet d'Herculanum. Cette grande reſſemblance du petit-fils avec le grand-père pourroit bien avoir pour principe la remarque faite déja par les anciens, que le fils reſſemble ſouvent moins au père qu'au grand-père : ce ſaut que fait la nature dans la conformation de ſes créatures, eſt prouvé auſſi par l'expérience à l'égard des animaux, particulièrement à l'égard des chevaux. En conſéquence de cette remarque on ſeroit fondé à croire, lorſqu'il eſt dit dans une épigramme grecque, au ſujet d'une ſtatue de Sarpédon, fils de Jupiter, que le ſang du père des dieux ſe manifeſtoit ſur la phyſionomie de ce héros, que ce n'étoient pas les yeux qui portoient ce caractère, que c'étoient les cheveux relevés au deſſus du front qui indiquoient cette origine (1).

Les têtes de Sérapis ou de Pluton nous offrent des cheveux arrangés tout différemment qu'ils le font à celles de Jupiter. Pour rendre la phyſionomie & le regard de ce dieu plus ſombre & plus ſévère, il eſt figuré la chevelure rabattue ſur le front, ainſi que nous le repréſentent une belle tête de Sérapis de baſalte vert de la villa Albani, une tête coloſſale de la villa Pamphili, & une tête de baſalte noir du palais Giuſtiniani. Indépendamment de ce caractère, on voit à une tête

c. De Sérapis ou de Pluton.

(1) Ἐνὶ μόρφῃ σπέρμα Δίος σημαίνειν Anthol. l. v, p. 530.

de Sérapis gravée de grand-relief ſur une agate du cabinet royal Farnèſe à Naples, & à une tête de marbre de ce dieu au cabinet du Capitole, la barbe du menton partagée en deux ; ce qui mérite d'être remarqué comme une ſingularité.

d. Des Centaures.

La même obſervation a lieu pour les Centaures, par rapport à leurs cheveux relevés au deſſus du front, à-peu-près comme ſont ceux de Jupiter, afin d'indiquer apparemment leur affinité avec ce dieu. On ſait qu'ils ſont nés, ſelon la fable, du commerce d'Ixion avec une nuée que Jupiter avoit ſubſtituée à Junon. Je ſais bien que le centaure Chiron, du cabinet d'Herculanum, en qui ce caractère auroit pu être rendu, étant peint en grand, n'a pas les cheveux jetés de la manière que je viens de l'indiquer ; mais comme j'ai fait mes obſervations ſur le Centaure de la villa Borghèſe, & ſur le plus ancien de ceux du cabinet du Capitole, je me ſuis imaginé que leur coiffure avoit pour fondement cette affinité éloignée avec le père des dieux.

Jupiter ſe diſtingue des divinités qui ont de la reſſemblance avec lui, par ſa coiffure, ou par des cheveux qui lui deſcendent le long des tempes & qui lui couvrent entièrement les oreilles. D'ailleurs il a les cheveux plus longs que les autres dieux ; ſans former de boucles, ils ſont jetés d'une manière ondoyante, & reſſemblent, comme je l'ai remarqué plus haut, à la crinière du lion. Il paroît que c'eſt cette agitation de la crinière du roi des animaux, ainſi que le mouvement de ſes ſourcils lorſqu'il eſt en colère (1), que le poète a eu devant les yeux dans ſon fameux tableau de Jupiter qui ébranle l'Olympe par l'agi-

(1) Buffon, Hiſtoire naturelle du lion.

tation de sa chevelure & par le mouvement de ses sourcils.

La configuration de Neptune, dans la seule statue de ce dieu qui soit à Rome, & qui se trouve à la villa Médicis, est un peu différente de celle de Jupiter. Il a la barbe plus crêpue, & il y a une différence considérable dans le jet des cheveux qui s'élèvent au dessus de son front. e. De Neptune.

A ce propos je me rappelle un passage de Philostrate mal entendu, où ce rhéteur, en faisant la description d'un tableau de Neptune & d'Amymone, s'exprime ainsi : ΚΥΜΑ ΓΑΡ ΗΔΗ ΚΥΡΤΟΥΤΑΙ ΕΣ ΤΟΝ ΓΑΜΟΝ, ΓΛΑΥΚΟΝ ΕΤΙ, ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΑΡΟΠΟΥ ΤΡΟΠΟΥ, ΠΟΡΦΥΡΟΥΝ ΔΕ ΑΥΤΟ Ο ΠΟΣΕΙΔΩΝ ΓΡΑΦΕΙ [1]. Oléarius, dans ses remarques sur Philostrate, a interprété le dernier membre de la phrase, par un cercle d'or ou par une auréole autour de la tête de Neptune ; il reprend à cette occasion le scholiaste d'Homère, qui rend le mot de ΠΟΡΦΥΡΕΟΣ par *obscurus*. Cet interprète se trompe dans l'une & l'autre assertion. Philostrate dit : *la mer commence à former des ondulations*, ΚΥΡΤΟΥΤΑΙ, & *Neptune la colore d'une teinte de pourpre*. Cette description est fondée sur une remarque qu'on a faite, savoir, que la première agitation de la mer méditerranée après un calme profond, offre dans le lointain un éclat rougeâtre, de sorte que les vagues paroissent alors de pourpre.

Quant à la conformation des dieux marins d'un ordre inférieur, je remarquerai qu'elle est entièrement différente de celle de Neptune. A l'exception d'un buste du cabinet du Capitole, elle ne me paroît nulle part rendue avec plus de f. Des autres dieux marins.

(1) Philostrat. l. j, Icon. 7, p. 775.

clarté qu'à deux têtes coloſſales de Tritons, qui ſe trouvent dans la villa Albani ; j'en ai fait graver une dans mes Monumens de l'Antiquité. Ces têtes ſont caractériſées par des eſpèces de nageoires qui forment les ſourcils, & qui reſſemblent aux ſourcils de Glaucus, dont Philoſtrate nous fait la deſcription (1). De pareilles nageoires paſſent de nouveau par deſſus les joues & le nez, & entourent auſſi le menton. C'eſt ainſi que ſe trouvent figurés les Tritons ſur diverſes urnes funéraires, dont l'une eſt conſervée dans le cabinet du Capitole.

B. Idée de la beauté dans les figures des héros.

Comme les anciens s'étoient élevés par gradation de la beauté humaine juſqu'à la beauté divine, ce dernier degré fut réſervé à la beauté par excellence. Dans la repréſentation de leurs héros, c'eſt-à-dire, des hommes à qui l'antiquité donnoit la plus haute dignité de notre nature, ils allèrent juſqu'aux limites de la divinité, mais ſans paſſer outre, & ſans confondre la différence délicate de ces deux natures. Battus, ſur les médailles de Cyrène, n'a beſoin que d'un regard de volupté pour figurer un Bacchus : un trait de grandeur divine en feroit un Apollon. Minos, ſur les médailles de Gnoſſus, ſans un regard de fierté qui décèle un perſonnage royal, reſſembleroit à un Jupiter plein de bonté & de clémence. Les artiſtes imprimoient à leurs héros des formes héroïques, en relevant de certaines parties par des ſaillies au deſſus du naturel. Ils animoient les muſcles & leur donnoient une activité extraordinaire : dans les actions véhémentes ils mettoient en jeu tous les reſſorts de la nature. L'objet qu'ils

(1) Ὀφρῦς λασίαι, συναπτέσαι πρὸς ἀλλήλας. Philoſtr. l. ij, Icon. 15, p. 833.

ſe propoſoient par ces procédés, étoit d'y introduire toute la variété poſſible : qualité dans laquelle Myron a ſurpaſſé tous ſes devanciers. C'eſt ce qui ſe voit encore dans le prétendu gladiateur d'Agaſias d'Ephèſe, ſtatue conſervée à la villa Borghèſe : la phyſionomie de cette figure eſt faite d'après une certaine perſonne dont on a tâché d'attraper la reſſemblance, & les muſcles grenus des côtés y ont plus de ſaillie, de mouvement & d'élaſticité que dans la nature. On en a un exemple encore plus frappant dans les mêmes muſcles du Laocoon, qui eſt une nature exaltée par l'idéal, lorſque nous comparons cette ſtatue par rapport à la même partie du corps, aux figures déifiées ou divines, tels que l'Hercule & l'Apollon du Belvédere. Dans le Laocoon le mouvement de ces muſcles eſt porté au-delà du vrai, juſqu'au poſſible : amoncelés comme des vagues, ils correſpondent l'un à l'autre pour exprimer la plus grande contention de forces au milieu de la douleur & de la réſiſtance. Dans le Torſe, ou dans l'Hercule déifié, ces mêmes muſcles ſont d'une forme idéale de la plus haute beauté : élevés d'une manière coulante, ils offrent un cadencement varié, comme l'ondulation de la mer dans ſon calme. Dans l'Apollon, figure d'une beauté divine, les muſcles ſont de la plus grande délicateſſe : ſoufflés en ondes preſque imperceptibles, ils ſont plus ſenſibles au tact qu'à la vue.

Conſidérée ſous ces différens points de vue, la beauté étoit toujours le principal objet des artiſtes. La poéſie & les poètes les autoriſoient, dans la configuration des jeunes héros, à laiſſer le ſpectateur indécis de quel ſexe étoient leurs figures principales : ſtratagême qu'ils pouvoient

pratiquer dans la repréſentation d'un Achille, dont les charmes du corps furent tels, qu'il reſta inconnu ſous l'habit du ſexe parmi les filles du roi Lycomède. C'eſt ainſi que paroît ce héros ſur un bas-relief de la villa de Belvédere à Fraſcati, ſujet que j'ai placé à la tête de la préface de mes Monumens de l'Antiquité. Ce même ſujet eſt encore repréſenté ſur un autre bas-relief de la villa Pamfili. Un artiſte pourroit donner auſſi cette beauté problématique à Théſée, s'il avoit deſſein de repréſenter ce héros déguiſé en fille, lorſqu'il ſe rendit de Trézène à Athènes. Pauſanias nous apprend qu'il parut vêtu d'une longue robe qui lui deſcendoit juſques aux pieds, & qu'il fut pris pour une belle fille par les ouvriers qui travailloient au temple d'Apollon, & qui s'étonnoient de voir marcher ſeule dans la ville une jeune perſonne d'une beauté ſi accomplie (1).

C. Idée de la beauté telle qu'elle devroit être dans les figures des héros.

Il faut l'avouer, cette idée de la beauté & cette conſidération de l'âge, ont été également négligées par le peintre ancien qui a traité un des premiers exploits de ce héros, dans un tableau conſervé à Herculanum. L'artiſte y a repréſenté Théſée d'une taille giganteſque, vainqueur du Minotaure en Crète, pendant que les jeunes garçons & les jeunes filles d'Athènes lui baiſent les mains & lui témoignent leur reconnoiſſance. Le Pouſſin s'eſt encore plus écarté de la vérité & de la beauté du jeune âge, dans un tableau appartenant à M. Vanvitelli, architecte du roi de Naples. Le peintre moderne y a repréſenté Théſée au moment qu'il lève la pierre ſous laquelle ſon père avoit caché ſon épée avec un de ſes ſouliers, & qu'il trouve l'une & l'autre en préſence de ſa

(1) Pauſan. l. j, p. 44.

mère Ethra. Ce héros n'avoit que ſeize ans quand il donna cette première preuve de ſa force, & il paroît ici avec de la barbe, dans l'âge d'un homme fait, le corps privé de tous les arrondiſſemens de la jeuneſſe. Je ne dirai rien des édifices, ni d'un arc de triomphe, qui ne s'accordent nullement avec le ſiècle de Théſée.

Le jugement que M. Watelet porte des héros & des demi-dieux des anciens, ne paroît pas non plus être le réſultat de la conſidération des ſtatues antiques. Cet écrivain ſemble vouloir établir, comme formant les caractères de leur conformation, » qu'ils ont les articulations des membres » bien nouées, ſerrées, peu couvertes de chair, » la tête petite, le cou nerveux, les épaules larges » & hautes, la poitrine élevée, les hanches & le » ventre petits, les cuiſſes muſclées, les principaux » muſcles relevés & détachés, les jambes ſèches » par en bas, les pieds minces & la plante des » pieds creuſe (1). «

a. Idée de la beauté des figures du Sauveur.

Les ſublimes conceptions des artiſtes anciens ſur la beauté des héros, auroient dû faire naître l'idée aux artiſtes modernes, lorſqu'ils ont eu à traiter la figure du Sauveur, de la rendre reſſemblante aux prophéties, qui l'annoncent comme le plus beau parmi les enfans des hommes. Mais dans la plupart de ces figures, à commencer par celles de Michel-Ange, l'idée en paroît empruntée des productions barbares du moyen âge : on ne peut rien voir de plus ignoble en phyſionomie que les airs de tête du Chriſt. Que Raphaël a eu des conceptions bien plus nobles ! C'eſt ce que nous voyons entre autres dans un petit deſſin qui ſe trouve au cabinet royal Farnèſe de Naples,

(1) L'Art de peindre, Réflexions ſur les proportions.

& qui repréſente Jeſus Chriſt porté en terre. Ici la tête du Sauveur offre la beauté d'un jeune héros ſans barbe. Annibal Carrache eſt le ſeul, à ce que je ſache, qui ait ſuivi Raphaël. C'eſt ce qu'on voit à trois tableaux qui repréſentent le même ſujet ; le premier eſt à Naples au cabinet dont nous venons de parler, le ſecond eſt à Rome à *S. Franceſco a Ripa*, & le troiſième auſſi à Rome à la chapelle du palais Pamfili. Cependant, ſi une pareille configuration du Sauveur, étoit une innovation choquante pour certaines perſonnes, à cauſe de l'uſage reçu de le repréſenter avec de la barbe, je conſeillerois à l'artiſte de contempler & de prendre pour modèle le Chriſt de Léonard de Vinci. Pour moi je n'ai rien vu de plus beau dans ce genre qu'une tête du Sauveur de la main de ce même maître, tête admirable qui ſe trouve dans le cabinet du prince de Lichtenſtein à Vienne. Cette tête, malgré la barbe, porte l'empreinte de la plus haute beauté virile, & on peut la recommander comme le plus parfait modèle.

Pour concluſion de cet article, je dirai qu'après avoir deſcendu les degrés qui conduiſent des dieux aux héros, l'on peut rencontrer les mêmes degrés qui mènent des héros juſqu'aux dieux. Le procédé de faire d'un héros un dieu s'opère plus par ſuppreſſion que par addition, c'eſt-à-dire, qu'il ſe fait en retranchant graduellement les angles trop équarris & trop prononcés par la nature, juſqu'à ce que la forme ſoit portée à une telle fineſſe d'exécution, qu'il paroiſſe que l'eſprit ſeul y a opéré.

IV. De la configuration des déeſſes.

Cependant ces différentes gradations dans les formes & dans les ſtatures ne ſe trouvent pas aux figures des beautés féminines : elles ne diffèrent

pour la taille que relativement à leur âge. Nous voyons dans les déesses & dans les héroïnes de l'antiquité, que les artistes se sont conformés, dans les unes & dans les autres, à les représenter avec des membres également pleins & arrondis : s'ils avoient prononcé plus fortement quelques parties dans les héroïnes, ils seroient sortis du caractère qui distingue le sexe. Comme le savant trouve moins d'observations à faire sur la beauté des femmes, de même aussi l'artiste trouve l'étude de cette beauté moins compliquée & plus aisée. La nature même paroît opérer avec plus de facilité dans la conformation de la femme que dans celle de l'homme, s'il est vrai qu'il naît moins d'enfans mâles que femelles. C'est ce qui a fait dire à Aristote que la nature, dans ses opérations, a toujours pour but la perfection en formant l'homme ; & il ajoute que lorsque ce but, qui est la conformation du sexe masculin, ne peut pas être atteint par la résistance de la matière, elle forme le sexe féminin. Comme cette raison pourroit bien ne pas paroître concluante à bien du monde, j'en rapporterai une autre qui fera mieux sentir que la contemplation & l'imitation de la beauté naturelle des statues de femmes, exigent bien moins de peine : c'est que la plupart des déesses & toutes les héroïnes sont drapées, comme je le ferai voir encore ci-après dans le chapitre des draperies. Au contraire l'inspection de la plupart des statues d'hommes nous montre que les artistes étoient dans l'usage de les représenter nus.

Il faut remarquer pourtant, que quand je parle de la ressemblance du nu dans les figures de femmes, j'entends alors la taille, & que je n'ex- A. De la beauté des déesses supérieures.

clus pas par-là le caractère de tête, imprimé particulièrement à chaque déesse ainsi qu'à chaque héroïne : caractère qui fait connoître non-seulement les déesses supérieures, mais aussi les déités inférieures, quand même elles seroient privées des attributs qu'on leur donne ordinairement. Les anciens artistes ont cherché à combiner la beauté dans son plus haut degré, avec ce caractère propre à la physionomie de chaque divinité : non contens d'avoir donné des airs de tête analogues à ces personnes divines, ils imprimoient ces traits caractéristiques jusqu'à leurs masques de femmes.

a. De Vénus.

Parmi les divinités, Vénus comme la déesse de la beauté, occupe à juste titre le premier rang. Elle seule avec les Graces & les déités des saisons ou les Heures, a le privilège de paroître sans vêtement. Elle se trouve aussi représentée plus souvent que les autres déesses, & cela dans différens âges. Je ferai ici une courte description de la statue de cette déesse, conservée à Florence.

aa. Description de la Vénus de Médicis.

La Vénus de Médicis est semblable à une rose qui paroît à la suite d'une belle aurore, & qui s'épanouit au lever du soleil. Elle entre dans cet âge où les vaisseaux commencent à s'étendre, où le sein prend de la consistance. Quand je la contemple dans son attitude, je me représente cette Laïs qu'Apelle instruisoit dans les mystères de l'amour : je me figure la voir comme elle parut, lorsqu'elle se vit obligée la première fois d'ôter ses vêtemens & de se présenter nue aux yeux de l'artiste extasié.

Telle est aussi l'attitude de la Vénus du Capitole, d'une meilleure conservation que les autres figures de cette déesse, puisqu'il ne lui manque

que quelques doigts (1). Telle eſt encore la diſpoſition d'une autre Vénus placée à Troas, & copiée par un certain Menophantus, comme nous le voyons par l'inſcription ſuivante :

ΑΠΟΤΗΣ
ΕΝΤΡΟΑΔΙ
ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ
ΜΗΝΟΦΑΝΤΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

Mais ces deux figures ſont repréſentées dans un âge plus mûr, & dans une ſtature plus grande que la Vénus de Médicis. La Thétis à moitié drapée de la villa Albani, nous offre une taille virginale, à peu près comme celle de la Vénus en queſtion : elle paroît ici à cet âge où elle épouſa Pélée. Dans le tome ſuivant l'on trouvera la deſcription de cette figure.

La Vénus céleſte, c'eſt-à-dire celle qui naquit de Jupiter & d'Harmonie, & qui eſt différente de l'autre Vénus, fille de Dioné, étoit caractériſée par un diadême élevé ſur la tête, dans le goût de celui que porte Junon. La Vénus victorieuſe, *victrix*, porte un diadême ſemblable ; la plus belle ſtatue de cette déeſſe, qui eſt ſans bras & qui poſe le pied gauche ſur un caſque, a été découverte dans les fouilles du théâtre de l'ancienne Capoue. Cette figure décore aujourd'hui le palais royal de Caſerte. Sur quelques bas-reliefs qui repréſentent l'enlèvement de Proſerpine, on voit une Vénus drapée qui eſt coiffée d'un pareil diadème ; c'eſt ce qu'on remarque plus particulièrement ſur deux ſarcophages du palais Barberini

b. De la Vénus céleſte.

(1) Muſ. Capit. t. iij, tav. 19.

où cette déesse, accompagnée de Pallas, de Diane & de Proserpine, s'amuse à cueillir des fleurs dans les prairies d'Enna en Sicile. Les autres déesses ne portent point cette parure de tête, si j'en excepte Thétis, sur la tête de laquelle on voit s'élever ce diadème dans le tableau d'un beau vase de terre cuite de la bibliothèque du Vatican, que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1).

cc. Du regard de Vénus.

Mais l'une & l'autre Vénus ont des yeux pleins de douceur, avec un regard languissant & amoureux que les Grecs nomment ΥΓΡΩΝ, comme je le ferai voir ci-après dans mes remarques sur la beauté des yeux. Ce regard toutefois est bien éloigné des traits lascifs, par lesquels certains sculpteurs modernes ont prétendu caractériser leurs Vénus : car dans l'antiquité l'Amour a été regardé par les artistes, ainsi que par les philosophes sensés, comme le collègue de la sagesse, *τῇ Σοφίᾳ παρέδρους πέμπειν ἔρωτας* (2).

dd. De Vénus drapée.

Si j'ai dit plus haut que parmi les déesses Vénus seule, avec les Graces & les Heures, avoit le privilège de paroître nue, je n'ai pas prétendu dire que cette déesse fût constamment représentée sans vêtement : la Vénus de Gnide, de la main de Praxitèle, nous apprend le contraire (3). On connoît encore de cette déesse une belle statue drapée, qui se voyoit jadis au palais Spada, & qui a passé depuis en Angleterre. C'est ainsi qu'elle est encore représentée travaillée de relief sur deux beaux candélabres (4) qui se trouvoient autrefois dans le palais Barberini, & qui appartiennent aujourd'hui au sculpteur Cavaceppi.

(1) Monum. Ant. ined. n. 131.
(2) Eurip. Med. v. 843.
(3) Plin. l. xxxvj, c. 5, §. 5.
(4) Monum. Ant. ined. n. 30.

Junon, indépendamment de son diadême élevé en crête, est reconnoissable à ses grands yeux & à sa bouche impérieuse; traits qui caractérisent si bien cette déesse, qu'on l'a reconnue à un simple profil qui étoit resté d'une tête de femme, débris d'un bas-relief du cabinet de Strozzi. La plus belle tête de cette déesse, de grandeur colossale, se trouve à la villa Ludovisi; on y voit en même temps une tête plus petite de Junon, qui mérite d'occuper le second rang. Mais la plus belle statue que nous ayons de cette divinité, est celle du palais Barberini. b. De Junon.

Pallas & Diane, toutes deux armées de traits redoutables, & leur blonde chevelure nouée par dessus la tête, sont toujours d'un maintien grave. Et Pallas, selon l'idée que nous en donne Stace (1), est sur-tout l'image de la pudeur virginale. Exempte de toutes les foiblesses de son sexe, elle a vaincu l'Amour. Les yeux de Pallas semblent expliquer la dénomination que les Grecs, ainsi que les Romains, donnent à la prunelle de l'œil: ceux-ci l'appeloient *pupilla*, jeune fille, & ceux-là KOPH, qui a la même signification (2). Cette déesse a les yeux moins ceintrés & moins ouverts que Junon: elle ne porte point la tête haute, & ses yeux sont baissés, comme une personne ensevelie dans une douce méditation. Le contraire de cette attitude paroît dans les têtes de Roma, qui, en qualité de dominatrice de tant d'empires, annonce dans son maintien une confiance royale, tandis qu'elle est coiffée d'un casque, ainsi que Pallas. c. De Pallas.

(1) Pallas & asperior Phœbi soror, utraque telis,
Utraque torva genis, flavoque in vertice nodo.
Stat. Theb. l. ij, v. 237.

(2) V. Not. ad Longin. c. iv, p. 32.

Je remarquerai ici, que la configuration de Pallas ſur les médailles grecques en argent, de la ville de Velia en Lucanie, où elle porte des aîles aux deux côtés de ſon caſque, nous offre exactement le contraire de ce que j'ai dit des ſtatues & des buſtes de cette déeſſe : car ſur ces monumens elle a de grands yeux, & elle porte ſes regards en avant ou en haut. Ses cheveux, attachés ordinairement fort bas derrière la tête, deſcendent par étage en longues boucles par deſſous le ruban qui les noue. C'eſt de cette coiffure particulière que Pallas paroît avoir reçu le ſurnom peu connu de ΠΑΡΑΠΕΦΛΕΓΜΕΝΑ. Pollux explique ce mot par ΑΝΑΠΕΠΛΕΓΜΕΝΑ, ce qui ne rend pas l'idée plus claire. Vraiſemblablement cette épithète fait alluſion à ces ſortes de cheveux, dont la manière de les nouer expliqueroit l'écrivain en queſtion. Comme cette déeſſe a coutume de porter ſes cheveux plus longs que les autres divinités, il ſe peut qu'on ait pris occaſion de-là de jurer par ſes cheveux. Il n'eſt pas ordinaire de voir Pallas, la main droite poſée ſur ſa tête ſurmontée d'un caſque, aſſiſe à côté de Jupiter ſur le faîte du temple de ce dieu. Elle eſt ainſi figurée ſur un bas-relief du Capitole, repréſentant un ſacrifice de Marc-Aurèle. On la voit encore de même ſur un médaillon d'Hadrien dans la bibliothèque du Vatican (1).

d. De Diane. Diane a plus que toutes les autres déeſſes ſupérieures la forme & l'air d'une vierge. Douée de tous les attraits de ſon ſexe, elle paroît ignorer qu'elle eſt belle. Mais ſes regards ne ſont point baiſſés comme ceux de Pallas : ſes yeux pleins d'alégreſſe ſont dirigés ſur l'objet de ſes plaiſirs,

(1) Venut. num. Alb. Vatic. t. j, tab. 2.

la

la chaſſe. Cette déeſſe, étant le plus ſouvent repréſentée en pleine courſe, porte ſes regards droit en avant, &, ſans les arrêter ſur les objets contigus, les promène au loin devant elle. Ses cheveux ſont relevés de tous côtés ſur la tête, & forment par derrière ſur le cou un nœud, à la manière des vierges; mais ſon front n'eſt pas ceint du diadême, & ſa tête ne porte aucun de ces ornemens qu'on lui a donnés dans les temps modernes. Sa taille eſt plus légère & plus ſvelte que celles d'une Junon & d'une Pallas. Une Diane mutilée ſeroit auſſi aiſée à reconnoître parmi les autres déeſſes, qu'il eſt facile, dans Homère, de la diſtinguer des belles Oréades ſes compagnes. Le plus ſouvent Diane ne porte qu'un vêtement relevé, qui ne lui va que juſqu'aux genoux; mais elle eſt auſſi repréſentée avec une longue draperie, & elle eſt la ſeule déeſſe qu'on trouve quelquefois le ſein droit découvert.

Quant à Cérès, on ne la trouve repréſentée nulle part avec plus de beauté que ſur une médaille de la ville de Métaponte, dans la grande Grèce; médaille qui ſe trouve à Naples dans le cabinet du duc de Caraffa Noïa, & qui porte au revers, comme à l'ordinaire, un épi dont la feuille eſt ſurmontée d'une ſouris. Ici on la voit, comme à d'autres ſimulacres de cette déeſſe ſur les médailles, ayant ſon voile, ou ſa draperie, jeté ſur le derrière de ſon vêtement: outre les épis & leurs feuilles, elle a la tête ceinte d'un diadême élevé, dans le goût de celui de Junon, & elle a les cheveux de devant qui ſe relèvent par deſſus le front avec un agréable déſordre: de ſorte qu'il eſt probable qu'on a voulu indiquer par-là ſon affliction ſur l'enlèvement de Proſerpine ſa fille.

c. De Cérès.

d. De Proserpine.

Les villes de la grande Grèce & de la Sicile ont cherché à donner la plus haute beauté à leurs médailles, & à imprimer cette beauté sur-tout aux têtes de Cérès & à celles de sa fille. Aussi sera-t-il difficile de trouver de plus belles médailles pour le coin, que quelques médailles de Syracuse, qui offrent d'un côté la tête de Proserpine, & au revers un vainqueur monté sur un quadrige. Une de ces médailles, rapportée dans le Recueil du cabinet de Pellerin (1), auroit mérité d'être mieux gravée. Proserpine y est couronnée de longues feuilles pointues, semblables à celles qui ceignent la tête de Cérès sa mère; de-là je crois que ce sont des feuilles de bled & non pas des feuilles de jonc, contre l'opinion de quelques antiquaires, qui ont prétendu trouver dans cette tête l'image de la nymphe Aréthuse.

e. D'Hébé.

Parmi toutes les images des déesses, les plus rares sont celles d'Hébé. Deux ouvrages travaillés de relief nous offrent la partie supérieure de sa figure; sur l'un, qui représente la reconciliation d'Hercule dans la villa Albani, on voit le nom à côté de la figure; sur l'autre, qui est un grand bassin de marbre dans la même villa, se trouve une figure parfaitement semblable à la précédente. Ce bassin paroîtra dans le troisième volume de mes Monumens de l'Antiquité. Mais ces simulacres ne nous fournissent aucune idée particulière d'Hébé, parce qu'on la voit sans aucun attribut. La villa Borghèse conserve un troisième bas-relief, où Hébe paroît prosternée, au moment qu'on lui ôte son emploi pour le donner

(1) Recueil de Médailles du cabinet de Pellerin, tome iij, pl. cxj.

à Ganymède [1] ; & quoiqu'elle ſoit repréſentée ſans aucun attribut, on la reconnoît facilement par le ſujet traité ſur le marbre. Mais ici Hébé ſe diſtingue des autres déeſſes, par la forme de ſon vêtement qui eſt relevé à la manière des jeunes victimaires, nommés *Camilles*, & des jeunes garçons qui ſervoient à table.

Parmi les déeſſes ſubalternes, je m'arrêterai particulièrement aux Graces, aux Heures, aux Nymphes, aux Parques, aux Furies & aux Gorgones. B. De la beauté des déeſſes inférieures.

Dans les temps les plus reculés, les Graces, ainſi que Vénus dont elles ſont les nymphes & les compagnes, étoient repréſentées entièrement vêtues. Mais il ne s'eſt conſervé, à ce que je crois, qu'un ſeul monument où elles paroiſſent ainſi figurées ; c'eſt l'autel triangulaire de la villa Borghèſe, ouvrage étruſque dont nous avons ſouvent parlé. A l'égard des Graces nues, celles du palais Ruſpoli, dont les figures ont la moitié des proportions naturelles, ſont les plus grandes, les plus belles & les mieux conſervées ; & comme les têtes en ſont originales, tandis que celles de la villa Borghèſe ſont modernes & laides, elles peuvent ſervir à fixer notre jugement. Ces têtes ſont ſans aucun ornement, & les cheveux ſont attachés autour de la tête avec une bande étroite ; mais à deux de ces figures ils ſont ramaſſés en nœud ſur le chignon du cou. La phyſionomie de ces déités n'exprime ni gaieté ni gravité : elle annonce cette douce ſatisfaction, propre à l'innocence de cet âge. a. Des Graces.

Les Heures, filles de Thémis & de Jupiter, ſont les compagnes des Graces, c'eſt-à-dire, qu'elles b. Des Heures.

(1) Monum. Ant. ined. n. 16.

ſont les déeſſes des ſaiſons & des beautés. Quelques poètes leur donnent le ſoleil pour père. Dans la plus haute antiquité de l'Art, les Heures n'étoient repréſentées que par deux figures ; enſuite elles étoient au nombre de trois, parce que l'année fut diviſée en trois ſaiſons, le printemps, l'automne & l'hiver. Leur nom fut Eunomie, Dicée & Irène. Les poètes, ainſi que les artiſtes, les repréſentent communément danſantes, & ſur la plupart des monumens elles paroiſſent du même âge. Leur vêtement eſt ordinairement court, comme celui des danſeuſes, & ne deſcend que juſqu'aux genoux ; leur tête eſt couronnée de feuilles de palmier qui ſe redreſſent. C'eſt ainſi qu'on les trouve coiffées ſur une baſe triangulaire de la villa Albani, morceau rapporté dans mes Monumens de l'Antiquité (1). Par la ſuite des temps, lorſqu'on fixa quatre ſaiſons, l'Art introduiſit à ſon tour quatre Heures, ainſi qu'on peut le voir ſur une urne funéraire de la même villa. Ici les Heures ſont repréſentées dans différens âges & avec de longues draperies, mais ſans être couronnées de feuilles de palmier ; l'Heure du printemps y eſt caractériſée par les traits naïfs d'une jeune fille qui offre cette taille de jeuneſſe qu'une épigramme de l'Anthologie appelle la taille de l'Heure du printemps (2). Les trois ſœurs de cette Heure augmentent en âge par gradation. Si le fameux bas-relief de la villa Borghèſe nous offre un plus grand nombre de figures danſantes, c'eſt qu'on y voit les Heures accompagnées des Graces.

c. Des Nymphes.

A l'égard des Nymphes, on peut dire que chaque divinité ſupérieure de l'un & l'autre ſexe, avoit ſes nymphes, au rang deſquelles il faut auſſi mettre

(1) Monum. Ant. ined. n. 47. (2) Anthol. L. vij, p. 474, l. 10.

les Muſes, comme les nymphes d'Apollon. Les plus connues ſont en premier lieu les Nymphes de Diane, ou les Oréades, les Nymphes des arbres, ou les Hamadryades; & en ſecond lieu les Nymphes de la mer, ou les Néréides, avec les Sirènes.

d. Des Muſes.

Pour ce qui concerne les Muſes, on les voit repréſentées ſur différens monumens avec bien plus de variété dans le maintien, ainſi que dans la poſition & dans l'action, que les autres Nymphes. Melpomène, la muſe tragique, ſe diſtingue de Thalie, la muſe comique, indépendamment des attributs qui la caractériſent; & Thalie, ſans déſigner nommément les autres muſes, ſe diſtingue d'Erato & de Terpſichore, qui préſident à la danſe. Le caractère & le maintien de ces deux dernières muſes, auroient dû donner d'autres idées à ceux qui ont fait une déeſſe des fleurs de la fameuſe ſtatue qui eſt dans la cour du palais Farnèſe, & qui relève de la main droite ſon vêtement de deſſous, à la manière des jeunes danſeuſes. Induits en erreur par l'addition moderne d'une guirlande de fleurs qu'elle tient dans ſa main gauche, ils en ont fait une Flore, & elle n'eſt connue que ſous ce nom. Sans autre examen, cette dénomination a ſervi enſuite à faire donner le nom de Flore à toutes les figures de femme, dont la tête eſt couronnée de fleurs. Je ſais bien que les Romains avoient une déeſſe Flore; mais cette divinité étoit inconnue aux Grecs de qui nous admirons l'art dans ces ſortes de ſtatues. Or, comme il ſe trouve pluſieurs Muſes, beaucoup plus grandes que nature, parmi leſquelles l'une qui a été métamorphoſée en Uranie, ſe voit auſſi au palais Farnèſe, je ſuis aſſuré que cette prétendue Flore repréſente ou Erato ou Terpſichore.

Pour ce qui regarde la Flore du Capitole, dont la tête eſt couronnée de fleurs, je ne lui trouve pas le caractère d'une beauté ideale; je penſe donc que cette figure déſigne l'image d'une belle perſonne, qui nous offre par cette couronne une des déeſſes des ſaiſons, ſans doute celle du printemps. Dans la deſcription des ſtatues du cabinet du Capitole, on n'auroit pas dû dire, au ſujet de cette figure, qu'elle tient un bouquet à la main, attendu que la main & le bouquet ſont des additions modernes.

e. Des Parques. Les Parques, que Catulle nous a repréſentées ſous la figure de trois femmes accablées de vieilleſſe, les membres tremblans, le viſage ridé, le dos courbé & le regard ſévère, ſont le contraire de cette deſcription ſur plus d'un monument. Communément on trouve les Parques aſſiſtant à la mort de Méléagre. Ce ſont de belles vierges avec des aîles, & auſſi ſans aîles ſur la tête; on les diſtingue par les attributs qu'on leur donne. L'une eſt toujours dans l'action d'écrire ſur un rouleau. Quelquefois les Parques ne ſe trouvent qu'au nombre de deux, & c'eſt ainſi qu'on les voyoit figurées par deux ſtatues placées dans le périſtile du temple d'Apollon à Delphes (1).

f. Des Furies. Il n'eſt pas juſqu'aux Furies qui ne ſoient repréſentées comme de belles vierges, tantôt ſans ſerpens, tantôt avec des ſerpens autour de la tête; & Sophocle les appelle, ΑΕΙ ΠΑΡΘΕΝΟΥΣ, *toujours vierges*. Sur un vaſe de terre cuite, conſervé au cabinet de Porcinari à Naples & rapporté dans le ſecond volume des Vaſes d'Hamilton, on les voit peintes les bras nus armés de ſerpens & de torches ardentes, occupées à la pourſuite d'Oreſte. Ces divinités vengereſſes paroiſſent avec

(1) Pauſan. l. x, p. 858, l. 25.

la même jeunesse & la même beauté sur différens bas-reliefs romains qui retracent cette aventure d'Oreste.

g. Des Gorgones.

Il est vrai que les Gorgones, ces déesses subalternes que je cite les dernières, ne sont figurées sur aucun monument antique, si j'en excepte les têtes de Méduse. Leur forme n'auroit guère de ressemblance avec la description des anciens poètes, qui leur donnent d'énormes dents comme les défenses des sangliers : car Méduse, une de ces trois sœurs, fut pour les artistes l'image de la plus haute beauté, & c'est aussi sous cet aspect que la fable nous la représente. Méduse étoit, selon quelques mémoires cités par Pausanias (1), la fille de Phorcus, roi des contrées maritimes de la Lybie ; après la mort de son père, elle prit les rênes du gouvernement, & mena elle-même ses Lybiens à la guerre. Mais elle perdit la vie dans son expédition contre Persée : ce héros qui ne put s'empêcher d'admirer sa beauté malgré la pâleur de la mort, lui coupa la tête après l'avoir tuée dans le combat, pour la présenter aux Grecs. Une statue restaurée de Persée, conservée au palais Lanti, porte dans sa main la plus belle tête de Méduse. A l'égard de ces mêmes têtes en pierres gravées, une des plus belles est d'abord un camée du cabinet Farnèse à Naples, & puis une autre tête semblable gravée sur une cornaline, dans le cabinet Strozzi. Ces pierres sont toutes deux d'une plus haute beauté que la célèbre Méduse du même cabinet, marquée du nom Solon. Cette fameuse tête, gravée sur une calcédoine, fut trouvée dans une vigne sur le mont Cœlius, près de l'église de saint Pierre & de saint Paul, par

(1) Lib. ij, p. 159.

un vigneron qui vendit cette pierre ſur la place de Montanara, près du théâtre de Marcellus, à un de ces brocanteurs qu'on nomme *Anticagliari*. Celui-ci, qui apparemment ne s'y entendoit guère, voulut en faire une empreinte en cire; comme c'étoit en hiver, & que la cire n'étoit pas aſſez molle, la pierre ſe fendit en deux, & cet homme n'en tira que deux ſequins. Sabbatini, antiquaire aſſez connu, l'acheta trois ſequins. Ce dernier la fit monter en or, & la vendit cinq ſequins au cardinal Alexandre Albani, qui n'avoit pas encore embraſſé l'état eccléſiaſtique. Dans la ſuite le cardinal céda cette pierre au même Sabbatini pour d'autres antiques, mais il la lui paſſa à raiſon de cinquante ſcudis.

C. De la beauté des Amazones.

A ces déeſſes ſubalternes j'aſſocie, comme des figures idéales, les héroïnes ou les Amazones, qui ſont toutes de la même conformation, ſoit pour le tout, ſoit pour les parties: les airs de tête de toutes ces femmes guerrières paroiſſent être moulés ſur le même modèle. Elles montrent une phyſionomie grave, mêlée d'affliction ou de douleur; car toutes leurs ſtatues nous offrent une bleſſure au ſein, & celles ſans doute dont il ne s'eſt conſervé que la tête ont été figurées de même. Les ſourcils ſont indiqués d'une manière tranchante; & comme ce procédé étoit ſingulièrement uſité dans l'ancien ſtyle de l'Art, ainſi que je le montrerai au ſixième chapitre, on pourroit conjecturer que l'Amazone d'Eteſilas, ſtatue qui remporta le prix ſur celles de Polyclete & de Phidias, a ſervi de modèle aux artiſtes qui ſont venus après. Ceux qui ont fait reſtaurer deux Amazones de grandeur naturelle dans le cabinet du Capitole, n'ont fait nulle attention à ces marques diſtinctives:

aucune des têtes, ni l'antique, ni la moderne, ne cadre avec la ftatue. La feule phyfionomie d'une Amazone auroit pu mieux inftruire un écrivain qui n'ofe décider, fi une tête couronnée de laurier fur une médaille de Myrina, ville de l'Afie mineure, & fondée par les Amazones, repréfente ou un Apollon, ou une de ces héroïnes (1). Je ne répéterai pas ici ce que j'ai déjà dit en plus d'un endroit (2), favoir, qu'on ne voit aucune Amazone privée de la mamelle gauche.

D. De la beauté des mafques de femmes.

A l'occafion des beautés idéales du fexe, je ne puis m'empêcher de dire un mot des mafques de femmes. Il s'en trouve d'une forme de la plus haute beauté, & cela fur des ouvrages d'une exécution affez médiocre, tel que celui qui repréfente une marche de Bacchus dans le palais Albani : ce monument offre deux mafques de femmes que je ne puis me laffer de contempler. J'ai été bien aife de rapporter ce fait, pour faire revenir de leur erreur ceux qui fe font repréfenté fous des formes hideufes tous les mafques des anciens.

Conclufion de l'examen général de la beauté des formes.

Je terminerai cette difcuffion générale fur la beauté des formes, par la confidération fur la beauté des mafques, dont la dénomination femble nous donner l'idée de quelque chofe de fimulé. Je procède ainfi, afin de mieux faire fentir la conclufion que je tire des notions univerfelles du beau chez les anciens, & je paffe des chofes qui paroiffent le moins dignes de notre confidération, aux objets les plus fublimes de l'Art. Cette conclufion fera d'autant plus recevable, que l'ouvrage fur lequel fe trouvent ces mafques a été enlevé d'un farcophage, le moins eftimé des monumens

(1) Petit, de Amazon. p. 259. (2) Monum. Ant. in. t. ij, p. 184.

antiques. Auſſi, parmi toutes les obſervations renfermées dans cette hiſtoire, il n'y en a pas une qui puiſſe être d'une application plus générale que celle-ci, parce qu'elle peut être examinée & vérifiée, quelque éloigné que l'on ſoit des tréſors de l'antiquité. Il n'en eſt pas de même des recherches concernant l'expreſſion, l'action, la draperie, & ſpécialement le ſtyle; elles veulent toutes être faites d'après l'inſpection même des monumens antiques. Tout le monde peut ſe former une idée des hautes conceptions qui caractériſent les têtes des divinités, ſoit par les médailles & les pierres gravées, ſoit par leurs empreintes & les gravures en cuivre; & ces productions de l'Art ſe trouvent dans tous les pays, même dans ceux qui n'ont jamais vu d'ouvrages d'un ciſeau grec. Un Jupiter ſur les médailles de Philippe, roi de Macédoine, ſur celles des premiers Ptolémées & de Pyrrhus, n'eſt pas au deſſous de la majeſté de ſes figures en marbre. La tête de Cérès ſur les médailles d'argent de la ville de Métaponte, dans la grande Grèce, & la tête de Proſerpine ſur une couple de médailles d'argent de la ville de Syracuſe, ſurpaſſent toute imagination: j'en pourrois dire autant d'une infinité de médailles & de pierres gravées qui décelent la plus haute beauté. Auſſi ne pouvoit-on rien produire de bas ni de meſquin dans les types des divinités, parce que leur configuration étoit tellement déterminée & reçue parmi les anciens artiſtes Grecs, que l'on diroit qu'elle avoit été preſcrite par une loi poſitive. Un Jupiter ſur les médailles de l'Ionie, ou frappé per les Grecs Doriens, eſt parfaitement ſemblable à un Jupiter ſur des médailles Siciliennes; les têtes d'Apollon, de

Mercure, de Bacchus, d'un *Liber Pater*, les têtes d'Hercule à tout âge, ſont conçues dans les mêmes principes, tant ſur les médailles & les pierres gravées, que ſur les ſtatues & les bas-reliefs. Les lois de l'Art exigeoient des artiſtes les plus belles figures des dieux, exécutées par les plus grands maîtres de l'antiquité, qui, comme on le croyoit, les avoient conçues par une inſpiration particulière. C'eſt ainſi que Parrhaſius ſe vantoit qu'Hercule lui avoit apparu, & qu'il l'avoit peint ſous la forme qu'il s'étoit offert à lui. C'eſt dans cette vue, ſans doute, que Quintilien dit que la ſtatue de Jupiter, de la main de Phidias, n'avoit pas peu contribué à faire redoubler de zèle & à augmenter la vénération pour le dieu même (1). Cependant la plus haute beauté, comme Cicéron fait dire à Cotta (2), ne peut être donnée aux dieux dans le même dégré ; de même que le plus grand peintre ne peut donner la plus haute expreſſion à toutes les figures de ſon tableau. Cette demande ſeroit auſſi peu raiſonnable que ſeroit celle d'exiger d'un poète tragique qu'il ne mît ſur la ſcène que des héros.

(1) *Cujus pulchritudo adjeciſſe aliquid etiam receptæ religioni videtur.* Quintil. Inſtit. orat. lib. xij, c. 10, p. 894.

(2) De Natur. Deor. lib. j, c. 29.

CHAPITRE III.

De l'Expreſſion & des Proportions.

INDÉPENDAMMENT de la connoiſſance du beau, l'artiſte ne doit pas moins chercher à acquérir celle de l'expreſſion & de l'action. Dé- Introduction.

moſthène, en parlant d'un orateur, dit que l'action étoit la première, la ſeconde & la troiſième partie de l'éloquence : car une figure peut paroître belle par l'action, mais elle ne paſſera jamais pour belle, ſi elle eſt défectueuſe dans cette partie. Ainſi, en enſeignant la doctrine des belles formes, il eſt eſſentiel d'y joindre l'obſervation de la décence dans les geſtes & dans les attitudes, parce que c'eſt en cela que conſiſte une partie des graces. C'eſt pour cette raiſon que les Graces ſont repréſentées comme les compagnes de Vénus. Sacrifier aux Graces, s'appelle par conſéquent chez les artiſtes, être attentif aux attitudes & aux actions de leurs figures.

I. De l'expreſſion & de l'action des figures.

L'expreſſion de l'Art, qui eſt une imitation de l'état actif & paſſif de notre ame & de notre corps, de nos paſſions & de nos mouvemens, renferme dans le ſens le plus étendu l'action & la diſpoſition du corps. Mais dans le ſens le plus ſtrict, la ſignification de ce mot paroît ſe reſtreindre à ces caractères formés par les airs de tête & par les traits de la phyſionomie ; l'action qui produit l'expreſſion, ſe rapporte plus à ce qui s'opère par la diſpoſition & le mouvement du corps & des membres. On peut appliquer à l'un & à l'autre ſens de ce terme, ce qu'Ariſtote a trouvé à reprendre aux tableaux de Zeuxis, ſavoir, qu'ils étoient ſans ΗΘΟΣ, ſans expreſſion ; jugement ſur lequel je m'expliquerai dans le troiſième volume.

A. Maxime des artiſtes touchant l'expreſſion.

Quoi qu'il en ſoit, l'expreſſion change les traits du viſage & la diſpoſition du corps ; elle altère par conſéquent les formes qui conſtituent la beauté. Or, plus ce changement eſt grand, plus il eſt préjudiciable à la beauté.

a. Du ſilence & du calme.

D'après cette conſidération, le ſilence ou le

calme étoit une des maximes qu'on avoit coutume d'obſerver par rapport à l'expreſſion ; parce que, ſelon l'opinion de Platon, cet état de l'ame étoit enviſagé comme l'état mitoyen entre le plaiſir & la peine (1). C'eſt pour cet effet que le calme eſt l'état le plus convenable à la beauté, comme il l'eſt à la mer : l'expérience montre que les plus beaux hommes ont ordinairement des manières douces & engageantes. C'eſt pourquoi on exige cette diſpoſition, & dans l'ouvrage, & dans l'ouvrier : l'idée de la haute beauté ne peut naître qu'au ſein de la méditation, lorſque l'ame repliée ſur elle-même écarte toutes les images individuelles. De plus, le calme dans l'homme eſt cet état qui le rend capable d'examiner & de connoître la nature & la propriété des choſes : c'eſt ainſi qu'on ne découvre le fond des fleuves & de la mer que quand l'eau en eſt tranquille & inagitée. Il réſulte de cette obſervation, que ce n'eſt que dans le calme que l'artiſte pourra rendre l'eſſence même de l'Art.

b. L'expreſſion du calme, combinée avec celle des paſſions.

Cependant cet état de calme & de tranquillité ne pouvant avoir lieu lorſque les figures ſont en action, & les figures divines ne pouvant être repréſentées que ſous des figures humaines, il n'étoit guère poſſible de leur imprimer conſtamment ce caractère de la haute beauté. L'expreſſion fut pour ainſi dire calculée & donnée par poids & meſure à la beauté ; car dans l'art ancien, la beauté étoit la juſte balance de l'expreſſion. Par conſéquent la beauté, qui étoit le principal objet des artiſtes, prédominoit dans leurs compoſitions, comme le clavecin, qui dirige tous les inſtrumens quoiqu'il ſemble en être couvert, prédomine dans un concert de muſique. De même que nous don-

(1) Plat. Rep. l. viij, p. 459, l. 8.

nons le nom de vin à toute liqueur mêlée avec de l'eau ; de même aussi nous pouvons qualifier de belle toute forme heureuse, quand même l'expression contrebalanceroit la beauté. La grande doctrine d'Empédocle sur l'amitié & l'inimitié des élémens, dont la discorde & l'harmonie opèrent l'état actuel des choses de ce monde, semble se rapporter à cette maxime de l'Art : sans l'expression, la beauté seroit insignifiante ; & sans la beauté, l'expression seroit désagréable. C'est de l'action & de la réaction de ces deux qualités, c'est de l'amitié & de l'union de deux propriétés discordantes, que naît le beau touchant, le beau intéressant.

c. De la décence en général.

Le calme peut être considéré en même temps comme une suite de cette modestie, que les Grecs cherchoient à observer dans leur maintien & dans leurs actions ; ils alloient plus loin encore ; ils croyoient qu'une marche précipitée devoit choquer les idées de la bienséance, & annoncer une sorte de rusticité dans les manières. C'est une pareille marche que Démosthène reproche à Nicobulus : il renferme dans la même idée, parler avec insolence & marcher avec vitesse (1). En conséquence de cette façon de penser, les anciens regardoient un mouvement posé du corps comme une qualité qui caractérisoit les ames généreuses (2). Je n'ai pas besoin de remarquer que toute figure dont la posture annonce une contrainte servile, diffère de ce maintien vraiment modeste : c'est avec ces gestes forcés que l'Art a figuré quelques statues de rois captifs, qui sont représentés les

(1) Demosth. adv. Pantanet. p. 70, l. 15. Conf. Casaub. Theophr. Char. c. v, p. 54.

(2) Aristot. Eth. ad Nicom. l. iv, c. 3, p. 68.

mains croiſées. Plutarque nous apprend que Tigrane, roi d'Arménie, ſe faiſoit ſervir par quatre rois ſes vaſſaux, ΕΠΗΛΛΑΓΜΕΝΑΙΣ ΤΑΙΣ ΧΕΡΣΙΝ, ce qui marquoit le dernier aſſujettiſſement, ΟΠΕΡ ΕΔΟΚΕΙ ΜΑΛΙΣΤΑ ΤΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ, &c. (1)

d. De la décence dans les figures des danſeuſes.

Les anciens artiſtes ont obſervé cet air de décence, juſques dans leurs figures danſantes, à l'exception des Bacchantes. Il y en a qui ſont d'opinion, que dans les premiers temps de l'Art, des artiſtes meſuroient & régloient l'action de leurs figures ſur les anciennes danſes, & que dans les temps ſubſéquens de la Grèce, les danſeuſes à leur tour, pour ne pas franchir les bornes de la bienſéance, prenoient pour modèle les figures des ſtatuaires (2). Cette aſſertion ſe trouve atteſtée par pluſieurs ſtatues de femmes légérement drapées; la plupart ſans ceinture & ſans aucun attribut, ſont repréſentées exécutant une danſe très-décente (3); de ſorte que celles mêmes qui manquent de bras, indiquent par leurs attitudes, que d'une main elles ſoulevoient doucement la draperie par deſſus leurs épaules, & que de l'autre elles la ſoutenoient du côté des hanches. Dans ces ſortes de compoſitions il faut que l'action rende les figures expreſſives & ſignificatives; & comme pluſieurs de ces ſtatues ont une tête idéale, elles peuvent repréſenter une des deux muſes qui préſident particulièrement à la danſe, Erato & Terpſichore (4). Il ſe trouve de ces ſortes de ſtatues dans les villa Médicis, Albani & ailleurs. Deux figures ſemblables de grandeur naturelle dans la villa Ludoviſi, & pluſieurs ſtatues d'Herculanum,

(1) Plutarch. Lucull. p. 923.

(2) Athen. Deipn. lib. xiv, p. 620, B.

(3) *Molli diducunt candida geſtu brachia.* Propert. l. ij, el. 18, v. 5.

(4) Schol. Apollon. Argon. l. iij, v. 1; in Heſiod. Ἐργ. α. p. 7, A.

n'ont pas des têtes idéales ; mais une autre, placée au dessus de l'entrée du palais Caraffa Colobrano à Naples, a une tête couronnée de fleurs d'une beauté sublime. Ces statues ont pu en effet être érigées à de belles danseuses, puisque nous savons par plusieurs épigrammes de l'Anthologie (1), que les Grecs accordoient de pareils honneurs à ces sortes de personnes. Une marque certaine que ces figures ne sauroient représenter les deux muses en question, c'est qu'elles ont une mamelle nue, & qu'une pareille nudité seroit contre la décence de ces chastes déesses.

B. De l'expression dans les figures divines, relativement au calme & au repos.

L'idée suprême de ces principes, sur-tout du calme & du repos, se trouve rendue dans les figures des divinités, de sorte que les images du père des dieux, & même celles des divinités subalternes sont sans altération & sans ressentiment. C'est ainsi que le chantre d'Achille nous a peint son Jupiter, ébranlant l'Olympe par le mouvement de ses sourcils & par l'agitation de ses cheveux. Ce regard serein & calme a été donné non-seulement aux figures des intelligences supérieures, mais encore aux dieux subalternes de la mer. Sur cet objet cependant il faut moins consulter les poètes que les artistes : ceux-là, pour caractériser les Tritons, se sont servis d'épithètes qui nous donneroient une idée toute différente de ces dieux marins, tandis que ceux-ci nous les ont représentés comme une image du calme de la mer, quand elle ressemble à l'azur verdâtre du ciel. C'est ce que nous pouvons voir & admirer à deux têtes de Tritons de forme colossale, de la villa Albani, & dont j'ai déja fait mention.

a. De Jupiter.

Cependant Jupiter même n'est pas représenté

(1) Anthol. l. iv, c. 35, p. 362 & seq.

dans

dans tous les simulacres avec cet air de sérénité qui le caractérise ordinairement. Un bas-relief, appartenant au marquis Rondinini, nous l'offre assis sur un fauteuil avec un regard sombre ; Vulcain placé derrière lui & armé d'un maillet avec lequel il vient de le frapper sur la tête, est dans l'attente de voir sortir Pallas de son cerveau. Jupiter, étourdi par le coup qu'il vient de recevoir, est comme dans les douleurs de l'enfantement. Ce dieu, par la naissance de Pallas, veut produire au jour toute la sagesse sensible & intellectuelle. J'ai fait graver ce morceau pour le titre du second tome de mes Monumens de l'Antiquité.

L'Apollon du Vatican nous offre ce dieu dans un mouvement d'indignation contre le serpent Python, qu'il tua à coups de flèches, & dans un sentiment de mépris sur une victoire si au dessous d'une divinité. Le savant artiste qui se proposoit de figurer le plus beau des dieux, plaça la colère dans le nez qui en est le siége, selon les anciens poètes, & le dédain sur les lèvres. Il a exprimé la colère par le gonflement des narines, & le dédain par l'élévation de la lèvre inférieure, ce qui cause le même mouvement sur le menton. b. D'Apollon.

La position & l'action du corps étant analogues à l'affection & à l'expression du visage, il étoit de la sagesse des anciens artistes de rendre ces qualités conformes à la dignité des dieux dans leurs figures, & c'est ce que nous appellerons la bienséance. On ne trouve aucune divinité de l'âge fait qui ait les jambes croisées. Une pareille position auroit été jugée également indécente chez un orateur (1). Les Pythagoriciens regardoient même comme peu décente l'action de croiser la C. De l'expression de la bienséance.

(1) Plutarch. consol. ad Apoll. p. 194, l. 10.

jambe droite ſur la gauche, quand on étoit aſſis (1). De-là je ne crois pas qu'une ſtatue de bronze de la ville d'Elis, qui s'appuyoit des deux mains ſur une pique & qui avoit les jambes l'une ſur l'autre, repréſentât un Neptune, comme on voulut le faire accroire à Pauſanias (2). Les interprètes n'ont pas bien entendu cette façon de s'exprimer : ΤΟΝ ΕΤΕΡΟΝ ΤΩΝ ΠΟΔΩΝ ΕΠΙΠΛΕΚΩΝ ΤΩ ΕΤΕΡΩ, en la rendant en latin par, *pedem pede premere*, mettre un pied ſur l'autre ; ils auroient dû la traduire par *decuſſatis pedibus*, ce qui s'appelle en italien *gambe incrocicchiate*.

a. D'Apollon & de Bacchus.

Apollon & Bacchus ſeuls ſont figurés ainſi dans quelques ſtatues, pour exprimer dans le premier la vive jeuneſſe, & dans le ſecond la douce molleſſe. Une ſtatue d'Apollon du Capitole (3), & quelques figures ſemblables de la villa Médicis, ainſi que la plus belle de toutes ſes figures du palais Farnèſe, comme auſſi un tableau du cabinet d'Herculanum, nous offrent ce dieu avec les jambes croiſées (4). Parmi les figures de Mercure je n'en connois qu'une ſeule qui ait cette poſition, ſavoir, la ſtatue de la galerie du grand-duc à Florence, ſtatue ſur laquelle le Mercure de bronze du palais Farnèſe a été formé & moulé. Cette attitude eſt ſingulièrement propre à un Méléagre & à un Pâris, comme le prouve la ſtatue de ce dernier dans le palais Lancelloti. Au palais Farnèſe on voit un Mercure de bronze, de grandeur naturelle, dans cette même poſition ; mais il faut ſavoir auſſi que c'eſt un ouvrage moderne.

b. Divinités du ſexe.

Parmi les déeſſes je n'en connois pas une qui

(1) Plutarch. περὶ τȣ̃ ἀκούειν. p. 78, l. 17. περὶ δυσωπ.
(2) Pauſan. l. vj, p. 517, l. 13.
(3) Muſ. Cap. t. iij. tav. 15.
(4) Pitt. Erc. t. ij, tav. 17.

ſoit ainſi poſée, & cette attitude leur conviendroit encore moins qu'aux dieux. De-là je ne voudrois pas décider de l'antiquité d'une médaille de l'empereur Aurélien, repréſentant la Providence debout les jambes croiſées (1). A l'égard des nymphes, cette poſition pourroit encore leur convenir ; on voit ainſi poſée une nymphe de grandeur naturelle à la villa Albani, & une des trois nymphes qui enlevèrent Hylas, au palais Albani (2). En vertu de ces remarques, je crois être en droit de douter de l'antiquité d'une pierre gravée qui repréſente debout une Minerve, nommée vulgairement *Medica*, tenant une baguette entortillée d'un ſerpent, & ayant une jambe croiſée ſur l'autre. Je crois mon doute d'autant mieux fondé, que cette figure eſt repréſentée le ſein droit découvert, ce qui ne ſe trouve à aucune Pallas : remarque que j'ai faite à l'occaſion d'une figure ſemblable ſur une pierre gravée qui m'a été montrée comme un ouvrage antique (3), & dont j'ai reconnu le contraire par les raiſons que je viens d'alléguer (4).

c. Des perſonnes affligées.

Cette attitude étoit auſſi jugée convenable aux perſonnes affligées. Telle étoit la poſition des guerriers rangés autour du corps d'Antiloque, fils de Neſtor, ΕΝΑΛΛΑΤΤΟΥΣΙ ΤΩ ΠΟΔΕ, & plongés dans la douleur ſur la mort de ce capitaine, dans un tableau décrit par Philoſtrate (5). C'eſt dans cette même attitude, qu'Antiloque annonce à Achille la mort de Patrocle, ſur un bas-relief du palais Mattei, ainſi que ſur deux antiques

(1) Triſtan. com. hiſt. t. iij, p. 183.

(2) Ciamp. vet. monum. t. j, tav. 24.

(3) La Chauſſe Muſ.

(4) Montf. Diar. p. 122.

(5) Philoſtrat. lib. ij, icon. 7, p. 821.

publiées dans mes Monumens [1]. Un tableau d'Herculanum nous offre encore la même position [2].

d. Des jeunes Satyres ou des Faunes.

On peut dire la même chose des dieux champêtres dans l'état de jeunesse. Deux des plus beaux Faunes, du palais Ruspoli, posent un pied derrière l'autre d'une façon ingénue, & même rustique, comme pour indiquer leur nature. C'est ainsi que nous voyons figuré le jeune Apollon ΣΑΥΡΟΚΤΟΝΟΣ, deux fois en marbre dans la villa Borghèse & une fois en bronze dans la villa Albani. Ces statues représentent ce dieu pasteur chez le roi Admète.

D. De l'expression dans les figures humaines des temps héroïques.

C'est avec la même sagacité que procédoient les anciens artistes dans la représentation des figures des temps héroïques, ainsi que dans celle des passions purement humaines. Ils imprimoient aux affections de l'ame la contenance d'un homme sage, qui sait en réprimer les éclats, qui ne laisse échapper que quelques étincelles du feu qui le dévore, & qui ne se découvre qu'à ceux qui le révèrent ou qui cherchent à l'approfondir. Il en est de même des discours que les poètes mettent dans la bouche du Sage : ils portent toujours le caractère de cette même présence d'esprit. C'est pourquoi Homère compare les paroles d'Ulysse aux flocons de neige qui tombent à terre abondamment, mais doucement. D'ailleurs les anciens artistes étoient persuadés que la grandeur d'ame est ordinairement accompagnée d'une noble simplicité, ainsi que s'exprime Thucydide [3]. C'est ainsi que paroît Achille, dont le caractère éclate au milieu de l'excès de sa colère & de l'inflexibilité de son caractère : ses paroles annoncent

(1) Monum. Ant. ined. n. 129, 130.

(2) Pitt. Erc. t. iv, tav. 44.

(3) Καὶ τὸ εὔηθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει. Thucyd. lib. iij, p. 111, l. 13.

une ame pleine de franchiſe, incapable de diſſimulation. En conſéquence de cette obſervation, vous ne voyez point ſur le viſage des héros de l'antiquité cet air fin & ruſé, ce regard malin & ironique : vous y découvrez la franchiſe & la candeur, avec le calme & la confiance.

Cependant l'artiſte a moins de liberté que le poète dans la repréſentation des héros. Le poète peut les peindre tels qu'ils étoient dans le temps où les paſſions n'étoient pas encore altérées par le frein des lois, ni par les bienſéances raffinées de la vie ſociale, parce que les qualités factices de l'homme ont bien quelque rapport touchant ſon extérieur, mais elles n'en ont point touchant ſa configuration. L'artiſte au contraire, obligé de faire un choix dans les formes les plus belles, ſe trouve réduit à un certain degré d'expreſſion des paſſions de l'ame, de peur que cette expreſſion ne porte préjudice à la configuration.

On peut ſe convaincre de la juſteſſe de ces remarques par deux des plus beaux monumens de l'antiquité, dont l'un nous offre l'image de la terreur de la mort, & l'autre le tableau de la douleur & des ſouffrances pouſſées à leur comble.

a. De Niobé & de ſes filles.

Les filles de Niobé, contre leſquelles Diane a dirigé ſes flèches meurtrières, ſont repréſentées dans cette anxiété indicible, dans cet engourdiſſement des ſens, lorſque la préſence inévitable de la mort ravit à l'ame juſqu'à la faculté de penſer. La fable nous donne une image de cette ſtupeur, de cette privation de tout ſentiment, dans la métamorphoſe de Niobé en rocher : de-là Eſchyle dans ſa tragédie de Niobé, la fait paroître gardant un profond ſilence (1). Une pareille

(1) Schol. ad Æſch. Prom. v. 435.

ſituation, qui ſuſpend le ſentiment & la réflexion, & qui reſſemble preſqu'à l'indifférence, n'altère point les traits de la phyſionomie : par conſéquent, le ſavant artiſte pouvoit imprimer à ſes figures la plus haute beauté, ainſi qu'il l'a fait. Auſſi Niobé & ſes filles ſont & ſeront toujours les modèles du vrai beau.

b. Du Laocoon. Laocoon eſt l'image de la plus vive douleur qui puiſſe agir ſur les muſcles, les nerfs & les veines. Le ſang en efferveſcence par les morſures des ſerpens ſe porte avec rapidité aux viſcères, & toutes les parties du corps en contenſion, expriment les plus cruelles ſouffrances : artifice par lequel le ſtatuaire a mis en jeu tous les reſſorts de la nature & a fait connoître toute l'étendue de ſon ſavoir. Mais dans la repréſentation de ces affreux tourmens, vous voyez paroître l'ame ferme d'un grand homme qui lutte contre ſes maux, & qui veut réprimer l'éclat de la douleur, ainſi que j'ai tâché de le montrer dans la deſcription de cette ſtatue, rapportée dans le troiſième volume.

c. De Philoctète. Il en eſt de même par rapport à Philoctète : les artiſtes de l'antiquité ont toujours préféré de nous figurer ce héros plutôt d'après les principes de la ſageſſe, que d'après les images de la poéſie. Les poètes nous le repréſentent, » s'exhalant en » plaintes & faiſant retentir l'air de cris, de pleurs, » de ſanglots & de frémiſſemens (1); « pendant que les figures de ce héros, exécutées en marbre & en pierres gravées, nous l'offrent avec une douleur concentrée, comme le prouvent celles que j'ai publiées dans mes Monumens de l'Antiquité.

(1) Quod ejulatu, queſtu, gemitu, fremitibus
Reſonando multum, flebiles voces refert.
Ennius ap. Cic. de fin. l. ij, c. 29.

L'Ajax furieux du célèbre peintre Timomachus n'étoit pas représenté égorgeant les béliers qu'il prenoit pour les chefs des Grecs, mais au moment qui suivit cette action, à cet instant où revenu à lui-même, l'affliction dans le cœur & le désespoir dans l'ame, il réfléchissoit sur son erreur insensée (1). C'est ainsi qu'il est figuré sur la table nommée vulgairement Iliaque au cabinet du Capitole, & sur différentes pierres gravées (2). Il se trouve cependant une pâte de verre antique, moulée sur un camée, qui représente le sujet de la tragédie d'Ajax de Sophocle; c'est-à-dire, elle représente Ajax qui tue un gros bélier, & elle offre encore deux bergers avec Ulysse à qui Pallas montre la fureur de son ennemi. d. D'Ajax.

Dans la représentation des figures du sexe, les artistes se conformoient au principe observé dans toutes les tragédies connues des anciens & enseigné par Aristote, de ne jamais faire sortir les femmes de leur caractère, c'est-à-dire, de ne jamais les faire paroître avec une intrépidité & une cruauté trop décidées (3). Conformément à cette maxime, le sujet qui représentoit le meurtre d'Agamemnon, offroit Clytemnestre écartée de l'endroit de la catastrophe, à l'entrée d'un autre cabinet, d'où elle éclairoit le meurtrier, sans tremper elle-même ses mains dans le sang de son époux. E. De l'expression dans les figures de femmes des temps héroïques.

C'est ainsi qu'étoient représentés les enfans de Médée dans un autre tableau de Timomachus: ils sourioient sous le poignard de leur mère, de manière que sa fureur étoit mêlée de compassion sur le sort de ces innocentes victimes. Dans quelques a. De Médée.

(1) Philost. l. ij, c. 22.
(2) Description des pierres gr. du cabinet de Stosch, p. 384.
(3) Ἔστι γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἁρμόττον γυναικὶ τὸ ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι. Aristot. Poet. c. 15.

représentations en marbre de ce même sujet, Médee paroît encore indécise sur l'exécution de sa veangeance.

b. D'Hécube.

Guidés par des maximes semblables, les plus sages des artistes anciens avoient soin d'éviter la difformité, aimant mieux s'écarter de la vérité de la figure, que du ménagement de la beauté, comme on peut le remarquer entre autres à une Hécube sur un bas-relief de mes Monumens de l'Antiquité (1). Cependant sur la plupart des monumens, cette reine infortunée paroît dans un âge décrépit. La statue d'Hécube du cabinet du Capitole, & un bas-relief de l'Abbaye de Grotta Ferrata, nous l'offrent le visage sillonné de rides; & un autre marbre de la villa Pamphili, qui paroîtra aussi dans le troisième volume de mes Monumens de l'Antiquité, nous la représente la peau flétrie & les mamelles pendantes : tandis que dans le monument que j'ai rapporté on voit cette reine malheureuse à peine sur le retour de l'âge. La figure de la mère de Médée, rendue sur le beau vase de terre cuite de la collection d'Hamilton, dont j'ai parlé dans le premier volume, veut être jugée avec cette modification, attendu que la mere n'y est pas représentée plus âgée que la fille.

F. De l'expression dans les figures des personnes constituées en dignité.
a. Des impératrices.

L'Art nous a représenté les hommes illustres & les personnes constituées en dignité, avec une noble assurance & une grande fermeté, tels qu'ils se présenteroient aux yeux du public. Les statues des impératrices Romaines ressemblent à des héroïnes éloignées de toute espèce de mignardise dans le geste, dans l'attitude & dans l'action : de façon que nous voyons en elles cette sorte de

(1) Monument. Ant. ined. n. 145.

ſageſſe palpable, que Platon ne croyoit pas un objet des ſens.

b. Des Empereurs.

Sur les monumens publics les empereurs Romains paroiſſent toujours ſans aucune morgue monarchique, comme les premiers de leurs concitoyens, & comme avantagés de privilèges également diſtribués, ΙΣΟΝΟΜΟΙ ; car les figures qui les accompagnent paroiſſent être égales à leur maître, qui n'eſt diſtingué des autres que par l'action principale que l'artiſte lui a donnée. Jamais aucune figure qui préſente quelque choſe à un empereur ne le fait à genoux, j'en excepte les captifs, & jamais aucun perſonnage ne leur parle la tête inclinée. Quoique la flatterie allât très-loin à Rome ſous les empereurs tyrans, puiſque nous ſavons que le ſénat ſe proſterna aux pieds de Tibère (1), nous dirons à la gloire de l'Art, qu'il a long-temps tenu la tête levée dans cette capitale du monde, comme il avoit fait à Athènes, dans le temps de ſa ſplendeur. J'ai dit que j'en exceptois les captifs, en parlant des monumens parvenus jnſqu'a nous : nous ſavons de plus qu'il y a eu des rois qui ont donné volontairement cette marque de ſoumiſſion aux généraux Romains. Plutarque nous apprend (2), que Tigrane, roi d'Arménie, étoit venu de plein gré voir Pompée. Ce prince, arrivé devant le camp des Romains, deſcendit de cheval, prit ſon épée de deſſus ſon épaule, & la remit aux deux licteurs qui étoient allés à ſa rencontre ; lorſqu'il parut devant Pompée, il poſa ſon bonnet à ſes pieds & s'y proſterna lui-même.

Une infinité d'ouvrages modernes nous font voir combien peu on a été attentif à l'obſervation

(1) Sueton. Tiber. c. 24. (2) Plutarch. Pomp. p. 1163.

du coſtume par rapport à cette partie. Parmi pluſieurs exemples, je me contenterai d'en rapporter un ſeul : c'eſt un bas-relief qui a été exécuté, il y a peu d'années, à Rome pour la fontaine de Trevi, & qui repréſente l'architecte au moment qu'il préſente le plan de cet aqueduc à Marcus Agrippa. Le ſculpteur moderne, non content d'avoir donné une longue barbe à cet illuſtre Romain, ce qui eſt contraire à tous ſes portraits, tant en médailles qu'en marbre, nous offre encore l'architecte ancien un genou en terre.

G. Remarque générale ſur l'expreſſion des paſſions violentes.

En général, on peut établir que l'Art avoit banni toutes les paſſions violentes des monumens publics. Ce précepte reçu comme démontré, pourra ſervir de règle pour diſtinguer le vrai antique d'un ouvrage ſuppoſé ; & on peut d'abord l'appliquer à une médaille dont le champ repréſente un palmier, auprès duquel on voit un Aſſyrien & une Aſſyrienne ſur le point de s'arracher les cheveux, avec cette inſcription : ASSYRIA. ET. PALAESTINA. IN. POTEST. P. R. REDAC. S. C. La fauſſeté de cette médaille a été démontrée par le mot de PALAESTINA, qui ne ſe trouve ſur aucune médaille romaine avec une inſcription latine ; mais, au moyen des obſervations que je viens de rapporter, on auroit pu faire la même découverte, ſans recourir à tant de ſavantes recherches (1). Je ne déciderai pas ſi, par exemple, une femme peut être repréſentée ſur un tableau, s'arrachant les cheveux dans ſon affliction : mais je ſoutiendrai toujours que cette action ne ſauroit jamais être convenable à une figure ſymbolique, ſoit ſur une médaille, ſoit ſur un monument public : elle ne ſeroit pas, ΚΑΤΑ ΣΧΗΜΑ, comme diſent les Grecs.

(1) Valois, Obſervat. ſur les Médailles de Mezzabarba, p. 151.

Le bas-relief de Grotta Ferrata, dont nous venons de parler, nous offre Hécube traitée conformément à cette maxime. La tête courbée vers la terre, elle porte la main droite à ſon front, pour marquer l'excès de ſa triſteſſe; ce qui paroît être chez elle un mouvement machinal. Plongée dans une morne douleur, elle eſt auprès du corps défiguré d'Hector ſon fils; elle ne verſe point de larmes, parce que les larmes, lorſque l'affliction touche au déſeſpoir, ne peuvent plus ſe faire jour. De-là Senèque fait dire à Andromaque (1):

> ...... Levia perpeſſæ ſumus,
> Si flenda patimur.

H. De l'expreſſion dans la plupart des ouvrages des artiſtes modernes.

La ſageſſe des anciens artiſtes, par rapport à l'expreſſion, brille dans un plus beau jour encore, lorſque nous comparons leurs ouvrages à ceux de la plupart des artiſtes modernes. Ceux-ci ne ſemblent pas s'être attachés à rendre beaucoup avec peu, mais peu avec beaucoup. C'eſt ce que les anciens auroient appelé ΠΑΡΕΝΘΥΡΣΟΣ (2), & c'eſt ce que leurs interprètes auroient rendu par: Ο ΠΑΡΑ ΠΡΕΠΟΝ, ou par ΠΑΡΑ ΣΧΗΜΑ ΘΥΡΣΩ ΚΕΡΓΗ, *celui qui ſe ſert mal-à-propos du thyrſe*, ou qui en fait parade, c'eſt-à-dire, ſur le théâtre, parce qu'il n'y avoit que les figures tragiques qui le portaſſent. Ce mot ſignifie par conſéquent quelqu'un qui enfle les choſes outre meſure, qui chauſſe le cothurne pour la ſocque, ou qui dans des cas *ſocco dignis*, *cothurno incedit*, comme diſent les Latins. Je rapporte ici cette explication, parce que je crois que la vraie ſignification du mot ΠΑΡΕΝΘΥΡΣΟΣ n'a pas été rendue par les

(1) Seneca Troad. v. 411.

(2) Longin. c. 3, p. 24.

commentateurs de Longin. Quoi qu'il en ſoit, ce mot pourroit caractériſer le défectueux dans l'expreſſion de la plupart des artiſtes modernes. Il eſt certain que, par rapport à l'action, leurs figures reſſemblent aux comiques ſur les théâtres des anciens, qui, pour ſe faire entendre en plein jour du peuple placé aux derniers rangs, étoient obligés d'exagérer les geſtes & d'outrer ſingulièrement la vérité. Chez les modernes, l'expreſſion du viſage reſſemble aux maſques des anciens, qui, par cette raiſon, étoient difformes. Cette expreſſion exagérée a été même réduite en théorie, dans le traité des paſſions de Charles le Brun; ouvrage qu'on met entre les mains des jeunes gens qui ſe deſtinent à l'art. Les deſſins qui accompagnent ce traité, donnent non-ſeulement aux phyſionomies le dernier degré des affections de l'ame, mais encore il y a des têtes où les paſſions ſont pouſſées juſqu'à la rage. On croit enſeigner l'expreſſion, de la même manière que Diogène enſeignoit à vivre. Je fais, diſoit ce cynique, comme les muſiciens, qui donnent le ton haut, pour prendre le ton vrai. Mais, comme l'ardente jeuneſſe a plus de penchant à ſaiſir l'extrémité que le milieu, il lui ſera difficile, en ſuivant cette méthode, d'attraper le ton véritable, étant difficile, quand elle l'a ſaiſi, de le lui faire garder. Il en eſt ici comme des paſſions mêmes qui, ſelon la doctrine de Chryſippe le ſtoïcien, reſſemblent à ces courſes qu'on fait en deſcendant d'une montagne: dès qu'on eſt une fois en pleine courſe, on ne peut plus s'arrêter ni rétrograder. La plupart des hommes ont toujours plus de penchant pour le fracas que pour le ſilence. Horace nous dit que dans les champs Elyſées, les ombres mêmes ſont moins attentives

aux vers touchans de Sapho, qu'aux accens belliqueux d'Alcée, qui chante les combats & l'expulſion des tyrans : c'eſt que, dès notre jeuneſſe, nous ſommes plus charmés d'entendre la narration des exploits bruyans de l'ambition, que d'écouter le récit des aventures pacifiques de la ſageſſe. De-là vient que le jeune deſſinateur eſt plus diſpoſé à ſe laiſſer conduire par Mars ſur le champ de bataille, que par Minerve dans la compagnie tranquille des ſages. Dans le deſſin de ſes figures, il goûte auſſi peu les préceptes du calme & du repos, que la jeuneſſe en général goûte ceux de la ſageſſe & de la vertu : préceptes qui répugnent, mais qui ſont néceſſaires. Hippocrate veut qu'on commence la guériſon des maux de pieds par le repos ; de même il faut commencer la guériſon de ces ſortes d'artiſtes par leur preſcrire le calme.

Dans les figures antiques tranquilles, on ne trouve pas non plus cette grace des modernes, enſeignée par les maîtres à danſer, & conſiſtant à ne laiſſer repoſer le pied tiré en arrière que ſur les doigts ; poſition qui n'eſt uſitée chez les anciens, que quand les figures ſont en marche ou en courſe, mais jamais quand elles ſont en repos. Lorſque Philoctète, ſur le bas-relief que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité, tient le pied droit dans cette poſition, c'eſt que l'artiſte a voulu exprimer la douleur du héros, cauſée par la morſure du ſerpent ; douleur qui ne lui permet pas de marcher ſur ce pied.

II. Des proportions en général.

Après la conſidération générale de la beauté de l'expreſſion, nous terminerons ce chapitre par l'examen des proportions, pour traiter dans le chapitre ſuivant de la beauté des parties indivi-

duelles du corps humain. La beauté ne sauroit être conçue sans la proportion. La proportion est la base de la beauté. Or, comme les parties individuelles du corps humain peuvent être d'une belle forme, sans que toute la figure soit d'une belle proportion, il résulte qu'on pourra faire des remarques particulières sur la proportion considérée comme une idée abstraite & indépendante de son essence intellectuelle de la beauté .De même que la santé, sans les autres biens de la vie, ne paroît pas un grand bonheur ; de même aussi une figure peut être dessinée dans toute la justesse des proportions , sans être une figure d'un beau dessin L'expérience nous confirme tous les jours que le savoir peut être totalement éloigné du goût ; elle nous atteste également que la proportion , fondée sur le savoir , peut être parfaitement observée dans une figure, sans que pour cela la figure soit belle. Bien des artistes sont savans dans la proportion, & bien peu ont produit le beau. Les maîtres de l'antiquité, ayant envisagé l'idéal de la beauté comme la portion la plus sublime de cette qualité, ont subordonné la proportion à cet idéal, & la lui ont distribuée avec une liberté qui est excusable, quand ils ont eu des raisons pour prendre ce parti. Par exemple, la poitrine prise depuis la fossette du cou jusqu'à la fossette du cœur, ne devroit avoir qu'une face de longueur; & la plupart du temps, pour lui donner une belle convexité, elle excède cette mesure d'un pouce & de plus encore. Il en est de même de la partie qui commence à la fossette du cœur, & qui se termine au nombril : cette partie, pour rendre la figure svelte, a plus que sa longueur ordinaire, qui est d'une face; & l'inspection des personnes

bien faites, nous apprend que l'art ne s'écarte pas ici de la nature.

La ſtructure du corps humain conſiſte dans le nombre de trois, qui eſt le premier nombre impair & le premier nombre proportionnel : car il renferme le premier nombre pair, & un autre nombre qui unit l'un avec l'autre. Deux choſes, dit Platon (1), ne peuvent pas ſubſiſter ſans une troiſième ; le meilleur lien eſt celui qui s'adapte le mieux de lui-même, fait unité avec la partie liée, de façon que le premier eſt au ſecond, ce que le ſecond eſt à celui du milieu. De-là ce nombre renferme un commencement, un milieu & une fin ; par le nombre de trois, regardé comme le plus parfait (2), toutes les choſes ſont déterminées, ſelon la doctrine des Pythagoriciens (3). Je dis plus : notre ſtature elle-même a du rapport à ce nombre, & l'on a remarqué que l'homme eſt parvenu à la moitié de ſa grandeur la troiſième année de ſon âge (4).

Le corps a trois parties, ainſi que les membres principaux. Les trois parties du corps ſont le tronc, les cuiſſes & les jambes : la partie inférieure du corps ſont les cuiſſes, les jambes & les pieds. Il en eſt de même des bras, des mains & des pieds, ainſi que de quelques autres parties qui ne ſont pas ſi diſtinctement compoſées de trois diviſions. La proportion de ces trois parties eſt une dans le tout comme dans ſes parties : dans un homme bien fait, le corps, conjointement avec la tête, ſera proportionné aux cuiſſes, aux jambes & aux pieds, comme les cuiſſes ſeront proportionnées aux

(1) In Timæo, p. 477, l. ult. ed. Baſ.

(2) Plutarch, Tab. man. p. 320, l. 23.

(3) Ariſtot. de cœl. & mund. l. j.

(4) Plin. l. vij, c. 16.

jambes & aux pieds, ou comme le haut du bras eſt proportionné à la main. La face a auſſi trois parties, c'eſt-à-dire, trois fois la longueur du nez; mais la tête n'a pas quatre fois la longueur du nez, comme quelques écrivains ont voulu l'enſeigner (1). La partie ſupérieure de la tête, c'eſt-à-dire, la hauteur priſe perpendiculairement de l'origine des cheveux, juſqu'au ſommet, n'a que trois quarts de la longueur du nez; c'eſt-à-dire, cette partie eſt au nez, ce que neuf ſont à douze.

A. Jugement de Vitruve ſur les proportions des colonnes.

Vitruve nous aſſure que l'architecture a emprunté les proportions des colonnes de celles des figures humaines, & que le diamètre du fuſt d'en bas des colonnes, eſt à leur hauteur, ce que le pied eſt à tout le corps de l'homme. Si nous adoptons ce ſentiment, nous devons croire qu'il n'a pas voulu parler des figures de la nature, mais de celles de l'Art : car cette proportion ne ſe trouve nulle part ſur les colonnes antiques, ni en Sicile, ni dans la Grande-Grèce, ni dans la Grèce même; la plupart des colonnes ont à peine la hauteur de cinq diamètres de leur fût d'en bas. Or, comme quelques ouvrages étruſques de la plus haute antiquité, nous font voir que la tête n'eſt pas ſi bien proportionnée à la figure qu'elle devroit l'être, conformément à la nature, ainſi que je l'ai démontré ailleurs (2), nous pouvons conclure que la proportion des colonnes n'a pas été déterminée d'après la nature, ou que l'aſſertion de Vitruve eſt fauſſe : voilà mon opinion. Si cet architecte romain s'étoit rappelé les anciennes colonnes doriques, dont il ne fait nulle mention, il auroit ſenti lui-même

(1) Watelet, l'Art de peindre; Réflexions ſur la Peinture; Des Proportions; N.

(2) Deſcription des pierres gravées du cabinet de Stoſch, p. 344.

que

que ſa comparaiſon des colonnes avec les figures humaines étoit arbitraire, & nullement fondée en raiſon. Pour donner quelque vraiſemblance à l'opinion de cet écrivain, j'ai cru qu'elle pouvoit être fondée ſur les proportions de quelques figures antiques, dont la tête compoſe une plus grande partie que dans la nature. Mais cette pratique n'eſt rien moins que générale, & on la trouve toujours moins uſitée, à meſure que les ſtatues ſont d'un temps plus reculé : car les plus anciennes petites figures étruſques en bronze, nous font voir que la tête forme à peine la dixième partie de leur hauteur.

L'immortel comte de Caylus, en parlant des têtes des figures antiques, avance qu'elles ſont en général très-groſſes & très-fortes ; mais, autant que j'en peux juger, cette remarque eſt deſtituée de preuves. Il la fait à propos d'un jugement porté ſur Zeuxis & ſur Euphranor par Pline, qui prétend que ces peintres avoient donné trop de force aux têtes & aux attachemens de leurs figures. Un homme auſſi éclairé que le comte de Caylus, n'auroit pas dû s'arrêter à ce jugement, trop frivole pour mériter une diſcuſſion ſérieuſe, attendu que tout obſervateur intelligent des ouvrages de l'antiquité, eſt d'abord frappé du contraire, pour peu qu'il apporte d'attention dans ſon examen. Car, d'où vient le conte ridicule, répété par plus d'un écrivain, que la tête de l'Hercule Farnèſe a été trouvée à quelques milles loin du corps ? Il vient de ce que la tête de cette ſtatue, ſelon l'idée vulgaire qu'on a d'un Hercule, eſt ſingulièrement petite. Cependant ces juges de l'Art, s'ils avoient été conſéquens, auroient pu critiquer la même choſe à plus d'un Hercule, ſur-tout s'ils avoient voulu conſidérer ſes figures & ſes têtes ſur les

pierres gravées. Je ne me rendrai donc pas plus au jugement de l'écrivain moderne, qu'à celui de l'auteur ancien : car les anciens, & particulièrement les artiſtes tels que Zeuxis, connoiſſoient mieux que nous la proportion de la tête au cou & aux autres parties du corps. Pour prouver cette aſſertion, je me contenterai de citer un paſſage de Catulle, tiré de ſon épithalame ſur les noces de Thétis & de Pélée. » La nourrice, dit le poète, » lorſqu'elle viendra voir Thétis à l'aube du jour, » ſortant pour la première fois du lit nuptial, ne » pourra plus lui entourer le cou de ſon fil devenu » trop étroit. « Voyez ſi les commentateurs ont mis ce paſſage dans tout ſon jour. Du reſte cet uſage eſt encore connu en Italie, & peut ſervir de commentaire à ce paſſage. On prend un fil ou un ruban, & on meſure le cou d'un jeune homme ou d'une jeune fille, parvenus à l'âge de puberté. Enſuite on prend cette meſure double, on la tient par les deux extrémités, & on fait ſerrer avec les dents la moitié du ruban par la perſonne ſur laquelle on fait l'expérience. On prétend que ſi le ruban peut faire le tour ſans obſtacle, de la bouche par deſſus la tête, c'eſt un ſigne que la perſonne a encore ſa virginité.

B. Détermination plus poſitive des proportions de l'homme.

Il eſt probable que les artiſtes Grecs, ſuivant la méthode des artiſtes Egyptiens, ont déterminé par des règles fixes les plus grandes & les plus petites proportions ; qu'ils ont établi une meſure poſitive pour les dimenſions des longueurs, des largeurs & des circonférences ; & que toutes ces choſes ſe trouvoient diſcutées dans les écrits des anciens qui traitoient de la ſymétrie (1). Cette détermination exacte rend raiſon de la conformité

(1) Philoſtr. jun. Procem. Icon.

de l'Art, qui ſe trouve juſques dans les figures les plus médiocres des anciens. Malgré la différence de la manœuvre que les auteurs avoient déja remarquée dans les ouvrages de Myron, de Polyclète & de Lyſippe, les monumens de l'antiquité ſemblent pourtant ſortis tous d'une même école. De même que les amateurs de muſique reconnoiſſent la manière de jouer d'un maître de violon, dans les différens élèves qu'il a formés ; de même l'on voit dans le goût du deſſin des anciens ſtatuaires, du plus grand au plus petit, des procédés uniformes, des principes généraux. S'il ſe trouve quelques différences de proportions, comme on en remarque dans le torſe d'une belle petite figure de femme nue que poſsède le ſculpteur Cavaceppi à Rome, dans lequel le corps, depuis le nombril juſqu'aux parties naturelles, eſt d'une longueur extraordinaire, il eſt à préſumer que cette figure a été exécutée d'après nature, & que l'original étoit ainſi conformé. Cependant, par cette aſſertion, je ne prétends pas pallier des défauts réels : quand l'oreille n'eſt pas placée à la hauteur du nez, comme elle doit l'être, & qu'elle figure auſſi mal qu'à un buſte d'un Bacchus Indien appartenant au cardinal Albani, je dis que c'eſt un défaut inexcuſable.

C. Réfutation des erreurs de quelques auteurs par rapport à la meſure du pied.

Il y a grande apparence que les règles des proportions, telles qu'elles ſont priſes dans l'art des proportions du corps humain, ont été fixées d'abord par les ſculpteurs, & qu'enſuite elles ont été auſſi adoptées par les architectes ; de-là vient que le mot de pied dans la langue romaine, étoit également employé pour la meſure des choſes fluides [1]. Le pied ſervoit de règle aux anciens dans toutes

[1] Plin. l. xviij, c. 74, p. 536.

leurs grandes dimenſions ; c'eſt ſur la longueur du pied, que les ſtatuaires régloient la meſure de leurs figures, en leur donnant, ſelon le témoignage de Vitruve (1), ſix fois cette longueur. Il eſt certain que le pied a une meſure plus déterminée que la tête ou la face ; parties d'après leſquelles les peintres & les ſculpteurs modernes empruntent ordinairement leurs dimenſions. C'eſt par cette raiſon que Pythagore donna la hauteur d'Hercule par la meſure du pied dont il s'étoit ſervi pour meſurer le ſtade olympien d'Elis (2). Mais il ne faut nullement inférer avec Lomazzo, que le pied de cet Hercule avoit la ſeptième partie de ſa hauteur (3). On ne doit pas croire davantage ce que le même écrivain nous aſſure preſque comme témoin oculaire, par rapport aux proportions fixes des anciens artiſtes pour différentes divinités ; ſavoir, qu'ils prenoient dix faces pour une Vénus, neuf faces pour une Junon, huit pour un Neptune, & ſept pour un Hercule (4). Tout cela eſt écrit avec une confiance qui peut en impoſer à un lecteur de bonne foi ; mais le tout n'eſt qu'une fiction qui ne ſoutient pas l'examen.

Cette proportion du pied au corps, qui a paru étrange & incompréhenſible à un ſavant (5), & qui a été tout-à-fait rejetée par Perrault (6), eſt pourtant fondée ſur l'expérience dans la nature, & ſe rencontre même dans les tailles ſveltes. Après avoir meſuré avec ſoin une infinité de figures, cette proportion ne s'eſt pas ſeulement trouvée aux figures égyptiennes, mais encore à celles des Grecs, comme on le verroit à la plupart des ſtatues, ſi

(1) Lib. iij, c. 1.

(2) Aul. Gel. Noct. Att. l. j, c. 1.

(3) Tratt. della Pitt. l. j, c. 10.

(4) Ibid. l. vj, c. 3, p. 287.

(5) Huet. in Huetian.

(6) Vitruv, l. iij, c. j, p. 57, n. 3.

les pieds s'y étoient conservés. On peut s'en convaincre par l'inspection de quelques figures divines, dans la longueur desquelles les artistes ont poussé certaines parties au-delà des dimensions naturelles. Dans l'Apollon du Belvedère, qui excède un peu la hauteur de sept têtes, le pied qui porte a trois pouces d'un palme romain plus de longueur que la tête. Cette même proportion a été donnée par Albert Durer à ses figures de huit têtes, dans lesquelles le pied compose la sixième partie de la hauteur. La taille de la Vénus de Médicis est d'une sveltesse extraordinaire, & quoique sa tête soit très-petite, la figure ne porte néanmoins que sept têtes & demie. Son pied est long d'un palme & un demi pouce; & toute sa hauteur porte six palmes & demi.

Rien n'auroit été plus facile que d'ajouter à cet article, concernant le dessin du nu chez les Grecs, une notice circonstanciée des proportions du corps humain; mais cette simple théorie, sans une méthode pratique, n'auroit pas été plus instructive qu'elle ne l'est dans plusieurs traités, où l'on est entré dans les plus grands détails sans y joindre des figures. Les essais que l'on a faits pour soumettre les proportions du corps aux règles de l'harmonie musicale, ne promettent pas de grandes lumières aux dessinateurs, ni à ceux qui cherchent la connoissance du beau. Un examen arithmétique de cette matière ne seroit pas plus utile aux artistes, que la fréquentation d'une salle d'armes le seroit aux militaires un jour de bataille.

III. De la composition.

J'ajouterai à ces notices sur la proportion, quelques remarques sur la composition. Dans cette partie de l'Art, les anciens avoient adopté deux règles principales dont ils ne se départoient guère:

l'économie des figures, & la retenue dans leurs actions. Par rapport à la première règle, il paroît par plusieurs monumens antiques, que les lois du théâtre, introduites par Sophocle (1), de ne jamais faire paroître sur la scène plus de trois personnages (2), avoient été aussi adoptées & observées par les artistes. Nous trouvons de même que les anciens s'étoient singulièrement attachés à exprimer beaucoup avec peu, & à rendre toute une action par une seule figure : c'est ainsi que le peintre Théon avoit représenté la figure d'un guerrier qui résiste seul à ses adversaires, sans les avoir introduits dans son tableau (3). D'ailleurs les anciens artistes, puisant tous dans une même source, dans Homère, s'attachoient à un nombre fixe de personnages. En effet, l'antiquité nous offre plusieurs événemens qui se passent entre deux ou trois personnes : tel est, par exemple, le troc des armes de Glaucus & de Diomède, l'entreprise d'Ulysse & de Diomède sur le camp des Troyens, avec la mort de Dolon, & une infinité d'autres sujets traités fréquemment par les anciens. Il en est de même de l'histoire héroïque avant la guerre de Troie : la plupart des événemens, comme chacun sait, y sont conduits à leur fin par trois figures. A l'égard du repos, dans la composition des anciens artistes, on ne voit jamais paroître dans leurs ouvrages, comme dans la plupart de ceux des modernes, de ces compagnies où chacun s'empresse de se faire entendre conjointement avec les autres, ni de ces affluences de peuple, où l'un semble vouloir monter sur l'autre. Les figures de l'antiquité

(1) Aristot. Poet. c. iv, p. 243.

(2) *Nec quarta loqui persona laboret.* Hor. Art. poet. v. 192.

(3) Ælian. vari. hist. lib. ij, c. ult.

reſſemblent à des aſſemblées de perſonnes qui marquent & qui exigent de la conſidération. Ils entendoient très-bien ce que nous appelons grouper; mais il ne faut pas chercher cette ſorte de compoſition dans le plus grand nombre des bas-reliefs, qui ſont tous pris des ſarcophages, où la longueur étroite de la forme ne permettoit pas toujours la manœuvre des groupes. Cependant il ſe trouve quelques bas-reliefs où la compoſition eſt riche & où les figures groupent bien : telle eſt, entre autres, la mort de Méléagre, ſujet que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité [1]. Lorſque l'eſpace permettoit la variété dans la compoſition des figures, les anciens, loin d'avoir négligé cette partie, peuvent même nous ſervir de modèles : fait atteſté par pluſieurs tableaux antiques publiés dans mes Monumens, & par une infinité de peintures tirées d'Herculanum. Je ne parlerai pas de cet autre ſtratagême que nos artiſtes nomment contraſte ou équilibre ; chacun connoîtra que les anciens maîtres connoiſſoient auſſi bien l'artifice des contraſtes, que leurs poètes & leurs orateurs connoiſſoient la figure de l'antithèſe, qui eſt pour ceux-ci ce que le contraſte eſt pour ceux-là. Il ſuit de-là que le contraſte, ainſi que l'antithèſe, doit être naturel & naître de ſon ſujet, & que cette induſtrie ne doit pas être regardée comme un grand effort de génie, ainſi qu'il arrive à l'égard des artiſtes modernes, chez qui le contraſte eſt tout, chez qui il excuſe tout. C'eſt à l'appui des contraſtes que Chambray ſe préſente ſur la ſcène pour juſtifier Raphaël, relativement à un de ſes deſſins gravé par Marc-Antoine, repréſentant le maſſacre des Innocens,

(1) Monum. Ant. ined. n. 89.

où les figures de femmes sont fortes de chair, & où celles des meurtriers sont décharnées. Selon cet écrivain, l'artiste a pris ce parti par rapport aux contrastes, pour rendre les meurtriers encore plus hideux (1).

(1) Chambray, Idée de la peinture, p. 46.

CHAPITRE IV.

De la beauté des parties du corps humain.

Introduction. JUSQU'ICI j'ai procédé par la voie analytique dans la considération du beau, c'est-à-dire, que j'ai passé du tout aux parties; mais j'aurois pu également employer la méthode synthétique, & ramener le lecteur de la recherche des parties à celle du tout. L'étude de l'individuel de la beauté doit être sur-tout dirigée sur les extrémités, non-seulement parce que les extrémités renferment la vie, le mouvement, l'expression & l'action, mais aussi parce que la forme de ces parties est la plus difficile à saisir, & qu'elle fixe principalement la différence du beau & du laid, de l'antique & du moderne. La tête, les mains & les pieds sont les premiers objets d'étude pour le dessinateur, & ils doivent être aussi les premiers sujets de recherche pour le connoisseur. Dans toutes choses, la description des parties est difficile à faire: aussi l'est-elle singulièrement dans l'énumération des parties du corps humain.

I. De la tête. A. Du profil. Dans la configuration du visage, le profil grec est le principal caractère d'une haute beauté. Ce profil est une ligne presque droite, ou marquée

par une douce inflexion; cette ligne décrit le front avec le nez dans les têtes de jeuneſſe, particulièrement dans celles de femmes. La nature eſt plus avare à le former ſous un ciel âpre, que dans un climat doux, ainſi que nous l'avons dit; mais quelque part qu'elle le forme, dès-lors l'enſemble du viſage nous offre la beauté. Les formes droites & pleines conſtituent le grand, & les contours coulans & légers le délicat. Ce qui prouve que ce profil renferme la beauté, c'eſt le caractère du profil contraire. Plus l'inflexion du nez eſt forte, plus le profil s'écarte de la belle forme; lorſqu'on regarde un viſage de côté, & qu'on y remarque un mauvais profil, on peut s'épargner la peine de chercher la beauté ſur la phyſionomie. Mais ce qui prouve encore dans les ouvrages antiques que ce profil n'eſt pas une forme qui ſoit reſtée ſans raiſon des lignes droites de l'ancien ſtyle de l'Art, c'eſt la profonde inflexion du nez qu'on remarque aux figures égyptiennes, dont d'ailleurs les contours ſont droits. Il eſt probable que le nez carré des anciens (1), n'étoit pas ce nez que Junius nous explique par un nez ample (2), ce qui ne nous donne aucune idée : ce mot doit s'entendre ſans doute par notre profil Grec, foiblement interrompu. L'on pourroit expliquer autrement le mot carré, & entendre ſous cette dénomination un nez dont la ſurface offriroit des travaux larges & des angles ſaillans, comme ſont traitées les ſtatues de Pallas, & de la prétendue veſtale du palais Giuſtiniani. Mais cette forme ne ſe trouve abſolument que dans les ſtatues du ſtyle le plus ancien, telles que ces deux-là.

(1) Philoſt. Heroic. pag. 673, l. 22; p. 715, l. 27.

(2) De Pict. vet. l. iij, c. 9, p. 157.

B. Du front.

Après avoir indiqué la beauté du profil, c'est-à-dire, la belle forme de l'ensemble du visage, je poursuivrai la description de la tête, en commençant par le haut. Il réside dans la nature du front un des principaux caractères d'une belle conformation. Les recherches que nous avons faites sur cet objet, & celles qui nous viennent des anciens écrivains, nous enseignent que le front, pour qu'il soit beau, doit être court (1) : de sorte qu'un front élevé passoit chez les anciens pour une difformité (2). Comme dans la fleur de la jeunesse le front est ordinairement court, & qu'il reste tel jusqu'à ce qu'il soit dégarni par la chûte des cheveux, il semble que la nature a imprimé elle-même à l'âge de la beauté ce caractère, dont la privation ne peut être que préjudiciable à la beauté.

Pour se convaincre de la justesse de cette observation, on n'a qu'à faire l'expérience sur une personne qui a le front petit, en lui couvrant les cheveux du toupet avec les doigts, & en se figurant le front d'autant plus élevé; dès-lors on sera frappé d'une certaine disconvenance de proportion, & on sentira combien un front élevé peut être préjudiciable à la beauté. C'est d'après cette maxime que les Circassiennes, pour faire paroître leur front plus petit, se peignent les cheveux du toupet par dessus, de façon que ces cheveux descendent presque jusqu'aux sourcils.

C. Des cheveux en général.

Plus le front est bas, plus les cheveux qui le couronnent sont courts. Les pointes de ces cheveux se recourbent par dessus le poil qui borde le front : c'est ainsi que Pétrone décrit les cheveux de sa Circé ; description qui n'a été entendue ni par ses copistes, ni par ses commentateurs. Car le

(1) Lucian. amor. p. 902. (2) Id. Dial. meretr. I. p. 516.

paſſage où il y a, *Frons minima*, *& quæ radices capillorum retroflexerat*, eſt, ſelon toutes les apparences, altéré ; & il faudroit lire, au lieu du mot de *radices*, *apices*, les pointes, ſavoir des cheveux, ou quelque mot ſemblable, attendu qu'*apex* ſignifie la pointe de chaque choſe. Comment les racines des cheveux peuvent-elles ſe recourber en avant ? Le traducteur François de Pétrone a prétendu trouver ici une coiffure de cheveux poſtiches, ſous laquelle on découvre les racines des cheveux naturels : quelle abſurdité !

Pour donner au viſage la forme ovale & le complément de la beauté, il faut que les cheveux qui couronnent le front, faſſent le tour des tempes en s'arrondiſſant : conformation qui ſe trouve à toutes les belles perſonnes. Cette forme du front eſt tellement appropriée à toutes les têtes idéales & aux figures de jeuneſſe de l'Art antique, qu'on n'en rencontre point avec des angles enfoncés & ſans cheveux au deſſus des tempes. Parmi les ſtatuaires modernes, on en trouve bien peu qui aient fait cette remarque ; à toutes les reſtaurations modernes, où l'on a placé des têtes de jeuneſſe d'homme ſur des ſtatues antiques, on obſerve d'abord cette idée mal raiſonnée en conſidérant les cheveux, qui s'avancent en échancrures ſur le front. Sur cet article, comme ſur bien d'autres, le Bernin a cherché la beauté dans des procédés diamétralement oppoſés à ceux des anciens : Baldinucci, ſon panégyriſte, nous apprend que cet artiſte, ayant modelé la figure de Louis XIV dans ſa jeuneſſe, avoit relevé les cheveux de ce jeune roi par deſſus le front. Ce Florentin diffus, qui croit rapporter par-là une choſe merveilleuſe de la délicateſſe du goût de ſon héros, ne fait que

a. Des cheveux du front.

nous dévoiler ſon manque de tact & ſon peu de connoiſſance.

aa. Des cheveux ſur le front d'Hercule.

Cette forme du front, & ſur-tout ce tour des cheveux courts rabattus ſur le devant, ſont des caractères qui ſe trouvent à toutes les belles têtes d'Hercule de tous les âges ; ils nous offrent, outre la groſſeur du cou, comme je l'ai fait voir ci-deſſus, des marques ſymboliques de ſa force, & paroiſſent faire alluſion aux poils qui ſe trouvent entre les cornes du taureau. Ces cheveux ſont donc des traits caractériſtiques d'Hercule, qui nous font diſtinguer les têtes de ce héros de celles d'Iole ſa maîtreſſe, couvertes pareillement d'une peau de lion, & garnies d'une chevelure qui deſcend en boucles ſur ſon front, ainſi qu'on la voit coiffée ſur une pierre gravée du cabinet royal Farnèſe de Naples, repréſentant une tête de cette jeune beauté, travaillée de grand relief. Ce même caractère fut une des raiſons qui m'engagea autrefois à donner la vraie dénomination à une tête d'Hercule gravée en creux, de l'ancien cabinet de Stoſch, tandis que cette tête n'étoit connue des antiquaires que ſous le nom d'Iole. Ces mêmes traits caractériſtiques ſe trouvent à une tête de jeuneſſe couronnée de laurier, & gravée ſur une cornaline par Allion, artiſte grec ; elle ſe voit au cabinet du grand-duc à Florence, & repréſente pareillement un Hercule, & non un Apollon, pour lequel on a voulu la faire paſſer [1]. Une autre tête d'Hercule du même cabinet, ſur une pierre gravée par Onéſas, eſt également couronnée de laurier ; mais comme le haut de la tête y eſt défectueux, le front a été reſtauré ſur la gravure en cuivre, par des gens qui n'ont pas fait

(1) Stoſch, Pierres gravées, pl. 8.

toutes ces obſervations. Il eſt certain que ſi les antiquaires avoient voulu faire les mêmes réflexions, nous trouverions aujourd'hui l'image d'Hercule ſur une infinité de médailles qui portent d'autres noms, tel que celui d'Alexandre ou de quelque autre roi. Combien n'y a-t-il pas de médailles, qui repréſentent une tête de jeuneſſe couronnée de laurier, & qui portent le nom d'Alexandre le grand, tandis qu'elles devroient porter celui d'Hercule ?

Il en eſt de même des têtes d'Alexandre : les cheveux qui couronnent le front du conquérant de l'Aſie, ſont des caractères conſtans qui le font connoître. Mais ces cheveux qui ont de la reſſemblance avec ceux de Jupiter, pour le fils duquel il vouloit paſſer, ſont relevés par deſſus le front, & retombent par ondes en différens étages des deux côtés. Plutarque qui nomme ces ſortes de cheveux relevés par deſſus la tête, ΑΝΑΣΤΟΛΗ ΤΗΣ ΚΟΜΗΣ, dit, dans la vie de Pompée, que ce capitaine avoit porté ſes cheveux comme Alexandre (1) : dans le troiſième volume de cette Hiſtoire, je communiquerai mes obſervations ſur cet objet. bb. Des cheveux du front d'Alexandre.

La remarque au ſujet des cheveux courts & recourbés ſur le front d'Hercule, peut être appliquée en particulier à un buſte ou une tête de jeuneſſe, gravée ſur une améthyſte du cabinet du roi de France (2). Cette tête nous offre une figure voilée d'une étoffe légère & tranſparente, qui paſſe depuis l'épaule juſques par deſſus la tête, & qui couvre la couronne de laurier dont elle eſt ceinte. Le même voile couvre la partie inférieure du viſage juſques vers le milieu du nez ; de ſorte que les D. De la fauſſe dénomination d'une tête ſur une pierre gravée.

(1) Plutarch. Pompej. p. 1132, l. 4.

(2) Cette améthyſte eſt du cabinet de M. le duc d'Orléans ; elle eſt gravée dans le ſecond volume de la Deſcription de ce cabinet, pl. xj.

traits de cette partie ſont diſtinctement rendus ſous ce voile.

Un ſavant qui a écrit une diſſertation particulière ſur cette pierre (1), prétend prouver qu'elle repréſente Ptolémée, roi d'Egypte, & père de la fameuſe Cléopatre, prince ſurnommé Auletes, c'eſt-à-dire, joueur de flûte, parce qu'il aimoit à jouer de cet inſtrument (2) ; & que l'étoffe qui couvre le bas du viſage, (car notre ſavant ne s'embarraſſe pas des autres parties voilées, telles que la tête & l'épaule), eſt ce bandeau nommé ΦΟΡΒΕΙΑΣ & ΦΟΡΒΕΙΟΝ, que les joueurs de flûte s'attachoient ſur le viſage, & par l'ouverture duquel ils conduiſoient les flûtes juſqu'à leur bouche. Cette conjecture pourroit acquérir de la probabilité, ſi nous n'avions pas une idée nette de ce bandeau. Sur un autel triangulaire conſervé au Capitole, on voit un Faune qui joue de deux flûtes, & qui a un pareil bandeau attaché ſur ſa bouche. Cette tête, ſe trouvant gravée dans pluſieurs ouvrages (3), devoit être connue de l'auteur de la diſſertation. Sur un tableau d'Herculanum, nous voyons auſſi un joueur de flûte la bouche ainſi bandée (4). Ces deux figures nous montrent que ΦΟΡΒΕΙΟΝ étoit une bande étroite, que les joueurs de flûte ſe mettoient ſur la bouche & ſur les oreilles, & qu'ils s'attachoient derrière la tête ; de ſorte qu'elle n'a rien de commun avec le voile de la tête dont il eſt queſtion.

Cependant cette tête, unique dans ſon eſpèce, mérite une plus ample diſcuſſion, afin de trouver par des conjectures la vraie ſignification de ſes

(1) Baudelot Dairval, Diſſert. ſur une pierre gravée du cabinet de Madame. Paris, 1698. 8.

(2) Strab. l. xvij, p. 796, A.

(3) Mercurial. de Gymnaſt.

(4) Pitt. Erc. t. iv.

attributs. Pour parvenir à ce but, comparons cette figure aux têtes d'un jeune Hercule, & nous y découvrirons une ressemblance parfaite. Son front s'élève avec l'arrondissement & la grandeur qui caractérise ce héros. Ses cheveux du front sont traités comme j'ai dit ci-devant ; une partie de ses joues jusqu'aux oreilles, commence à se revêtir d'un léger duvet (1) :

Cui primâ jam nunc vernant lanugine malæ.

Ce duvet, selon une ancienne remarque, est le précurseur de la barbe (2). Les oreilles de cette figure ressemblent aux oreilles, d'Hercule qui les avoit comme les Pancratiastes.

a. Que cette tête représente Hercule chez Omphale.

Mais quelle explication donner de l'étoffe qui entoure la tête en question, & quel rapport peut-elle avoir avec Hercule ? Je m'imagine que l'artiste a voulu figurer ici Hercule au service d'Omphale, reine de Lydie. Ce qui m'a fait naître cette conjecture, c'est une tête de Pâris de la villa Negroni, qui est voilée de cette manière jusqu'au bord de la lèvre inférieure : de sorte que cela paroît avoir été une mode commune aux Phrygiens & aux Lydiens, comme nations limitrophes. Au rapport de Strabon, les poètes tragiques confondoient ces deux peuples (3), sur-tout en parlant de l'époque où Tantale étoit leur maître commun (4). De plus, Philostrate nous apprend que les Lydiens faisoient le contraire des Grecs, & qu'ils couvroient d'une draperie légère les parties du corps que ceux-ci montroient nues (5) : si bien qu'en considérant ces deux indices, ma con-

(1) Συγκαλύπτει ἡ κόμη τῷ ἰούλῳ παρὰ τὸ οὖς. Philostr. c. xj, p. 779.
(2) Antho.. l. vj, c. 22, p. 440.
(3) Strab. l. xiv, p. 665, C.
(4) Ath. Deipn. l. xiv, p. 625, F.
(5) Philostr. l. j, c. 30, p. 808.

jecture ne sauroit paroître destituée de fondement.

b. Preuve tirée de la mode des Lydiens.

Du reste, Philostrate n'a pu faire lui-même cette observation sur la mode des Lydiens : de son temps, ce peuple n'existoit pas plus que les Phrygiens. Dès-lors les mœurs des habitans de ces contrées de l'Asie mineure avoient pris une autre forme ; il faut par conséquent qu'un écrivain antérieur, mais qui ne nous est pas connu, ait fait mention de cette façon de se voiler des Lydiens. D'ailleurs Euripide parle d'un usage semblable des Phrygiens, lorsque, dans sa tragédie d'Hécube, il introduit Agamemnon qui demande à la reine de Troie, à la vue du corps de Polydore son fils, étendu devant sa tente, quel est ce Troyen mort ; car ce ne peut pas être un Grec, son corps étant couvert d'un vêtement (1) ? Or, il n'est pas question ici du linge dans lequel on avoit coutume d'ensevelir les morts, mais d'un ajustement particulier des Phrygiens, différent de celui des Grecs. Du reste, si l'on veut entendre ce passage, comme concernant le vêtement troyen en général, il faut regarder ma remarque comme superflue.

c. Explication d'une peinture analogue sur un vase de terre cuite.

Cependant je ne dis pas cela par défiance de ma conjecture au sujet de l'usage ordinaire des Lydiens de se voiler le visage. Quoi qu'il en soit, je crois donner un nouveau poids à mon explication sur cette pierre, par la description d'un vase en terre cuite, qui se trouve gravé dans la collection des vases de M. d'Hamilton.

La peinture de ce vase représente sans doute Hercule

(1) . . . . *Τίν ἄνδρα τὸν δ' ἐπὶ σκηναῖς ὁρῶ*
Θανόντα Τρώων; οὐ γὰρ Ἀργείων, πέπλοι
Δέμας περιπτύσσοντες, ἀγγέλλουσι μοί.
Hecub. v. 733.

Hercule vendu à Omphale qui eſt aſſiſe ici avec trois autres figures de femmes. Cette reine eſt enveloppée d'une draperie mince & tranſparente, paſſée par deſſus la tunique; cette draperie voile non-ſeulement toute ſa main gauche, mais elle remonte ſur la partie inférieure du viſage juſqu'au deſſus du nez, comme nous voyons la tête d'Hercule ſur la pierre en queſtion. Si l'artiſte avoit voulu montrer toute la ſtature de ce héros ſur cette pierre, il l'auroit habillé d'une manière ſemblable. Les hommes en Lydie portoient auſſi un vêtement qui leur deſcendoit juſqu'aux pieds, & qui s'appeloit ΒΑΣΑΡΑ (1). On l'appelle en général ΛΥΔΙΟΣ, avec l'addition ΛΕΠΤΟΣ, mince: c'eſt ainſi qu'il faut lire dans Athénée (2), contre le ſentiment de Caſaubon (3), paſſage qui ſe trouve éclairci par mon explication. Hercule qui paroît devant Omphale, laiſſe repoſer la main droite ſur ſa maſſue, & porte la main gauche ſur ſes genoux, ſelon l'uſage des ſupplians. Entre ces deux perſonnages, plane une petite figure d'homme qui paroît être un génie, & qui pourroit être Mercure, chargé de vendre Hercule à la reine de Lydie (4); toutefois ce ſeroit le ſeul monument antique qui repréſenteroit ce dieu avec de longues aîles attachées aux épaules. Cet enfant qui eſt aîlé & tout blanc, pourroit repréſenter auſſi l'ame d'Iphitus tué par Hercule, qui, pour expier ce meurtre, ſe ſoumit à être l'eſclave d'Omphale, ſelon l'oracle d'Apollon (5). A moins que ce ne ſoit le génie de l'amour, qui vient détourner Omphale de ſon

(1) Poll. Onom. l. vij, ſegm. 60.

(2) Athen. Deipn. l. vj, p. 256, lin. ult.

(3) Cauſaub. in Athen. l. vj, c. 16, p. 451.

(4) Sophocl. Trachin. v. 280; Apollod. Bibl. l. ij, p. 73, B.

(5) Diod. Sic. l. iv, p. 237.

entretien, pour l'engager à recevoir le jeune héros qui sera bientôt l'objet de sa tendresse. Une femme assise aux pieds de la reine, porte des cheveux courts à la façon des hommes; cette manière de porter les cheveux, contre la coutume de son sexe, doit avoir une signification particulière. Qu'on me permette de hasarder une conjecture. Cette personne ne représenteroit-elle pas une jeune fille eunuque, les Lydiens ayant été les premiers qui aient cherché à dénaturer ainsi le sexe des femmes? On attribue cette découverte à Andramitus, roi de Lydie. Ce prince fut le quatrième roi qui avoit régné sur ce peuple avant Omphale. Il avoit recours à cette castration pour se servir d'eunuques femelles au lieu d'eunuques mâles (1). Par quelles marques pouvoit-on désigner ces sortes de personnes, si ce n'est par les cheveux courts, comme les portent les jeunes gens? Ces cheveux coupés comme ceux des eunuques, indiquoient chez elles une sorte de changement de sexe. Et le savant peintre de ces vases, en introduisant un pareil personnage dans sa composition, & en mettant en action une reine de Lydie si fameuse, a fixé le lieu de la scène. Je ne m'étendrai pas davantage sur ce sujet, & je passerai sous silence les idées qui me sont venues sur les tribades, conséquemment à l'excessive lubricité des femmes Lydiennes.

E. Des têtes d'Hyllus.

Je crains que la discussion de cette pierre remarquable ne paroisse à bien des lecteurs une digression inutile; je devrois donc reprendre le fil de mon discours, & indiquer la beauté des autres parties du visage. Cependant je ne saurois m'empêcher de faire connoître encore deux têtes d'un

(1) Athen. Deipn. l. xj, p. 515. E. χρῆσθαι αὐταῖς ἀντὶ ἀνδρῶν εὐνούχων.

jeune héros de la plus belle configuration idéale, deux têtes parfaitement ſemblables qui, par les cheveux du front, reſſemblent à Hercule, & qui ſont ceintes d'un diadême. La ſingularité de ces deux têtes eſt qu'on voit au deſſus des tempes deux trous aſſez grands pour y fourrer le pouce; ces trous paroiſſent avoir ſervi à y faire tenir des cornes. A l'une de ces têtes, les trous avoient été bouchés par un ſculpteur moderne. La phyſionomie du perſonnage & les cheveux ne permettent pas de ſonger à des cornes de bouc & à de jeunes Faunes : il eſt à croire que ces trous étoient faits pour y adapter de petites cornes de taureau. Cet attribut avoit été donné aux têtes de Seleucus I, roi de Syrie (1) ; mais nos têtes ne reſſemblent pas aux portraits de ce prince. Ainſi, tout conſidéré, je penſe qu'elles repréſentent Hyllus, fils d'Hercule, dont les images, au rapport de Ptolémée-Epheſtion, étoient ſurmontées d'une corne ſur le côté gauche de la tête (2), & l'artiſte lui aura donné la ſeconde. Je poſſède l'une de ces têtes, & l'autre appartient à M. Cavaceppi.

F. Des yeux, & de la beauté de leur forme en général.

Les yeux ſont une partie plus eſſentielle encore de la beauté que le front. Dans l'Art, il faut les conſidérer plus d'après leur forme que d'après leur couleur, parce que ce n'eſt pas dans la couleur, mais dans la forme que réſide la belle conformation, à laquelle la couleur variée de l'iris ne change rien. Quant à la forme des yeux en général, il eſt inutile de dire que les grands yeux ſont plus beaux que les petits ; je ne répéterai pas non plus ce que d'autres ont obſervé (3), que le mot de ΒΟΩΠΙΣ, avec lequel Homère caractériſe la beauté

(1) Liban. in Antioch. p. 351.
(2) Ap. Phot. Biblioth. p. 475.
(3) Exc. de Ant. Conſtant. p. 127. A.

des yeux, ne désigne pas des yeux de bœuf, & que la syllabe BO, considérée comme un ΕΠΙΤΑΤΙΚΟΝ, selon les grammairiens, signifie *grandeur*, tant ici que dans plusieurs autres mots composés de cette particule. De-là le scholiaste d'Homère traduit ΒΟΩΠΙΣ par ΜΕΛΑΝΟΦΘΑΛΜΟΣ, avec des yeux noirs, & ΚΑΛΗ ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟΝ, d'une belle figure (1). L'on peut consulter sur cette matière les recherches du savant Martorelli dans ses Antiquités Napolitaines (2).

2. Beauté des yeux dans les têtes idéales.

Aux têtes idéales, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont en général dans la nature; ce qui donne plus de saillie à l'os des sourcils. Il est vrai que des yeux enfoncés ne sont pas une propriété de la beauté, & ne donnent pas un air ouvert à la physionomie; mais dans les grandes figures, placées à une certaine distance de la vue, les yeux auroient peu d'effet sans cet enfoncement, attendu que le globe de l'œil est presque toujours lisse. Ainsi l'art, s'écartant ici de la nature, a eu recours aux cavités & aux éminences, pour produire plus de jour & d'ombre; stratagême par lequel les yeux, qui auroient été sans cela dénués d'expression & comme morts, gagnent plus de vivacité & plus d'activité. L'art, en adoptant cette forme des yeux, en fit presque une règle générale, même pour les petites figures: car, aux têtes des médailles, on voit les yeux avec les mêmes enfoncemens. C'est sur les médailles qu'on commença à indiquer la lumière de l'œil, comme l'appellent les artistes, par un point élevé sur la prunelle, & cela avant le temps de Phidias, ainsi que nous le voyons par les médailles de Gélon &

(1) Schol. Il. δ. v. 50.
(2) Martorelli Antich. Napol. Vol. II. degli Euboici, p. 107.

d'Hiéron, rois de Syracuſe. Il paroît que c'eſt d'après ces principes, & dans les mêmes vues, qu'on a mis des yeux d'une autre matière aux têtes ſculptées, ce qui avoit été pratiqué dans les temps les plus reculés par les ſculpteurs Egyptiens. A l'égard de ces yeux incruſtés, j'y reviendrai ci-après.

C'eſt ainſi que la beauté des yeux étoit déterminée en général. Sans s'écarter de cette forme, ils ne laiſſoient pas de différer dans les têtes des divinités, de ſorte que les yeux en ſont des traits caractériſtiques. Dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon, la coupe de l'œil eſt grande & arrondie ; elle eſt plus étroite qu'à l'ordinaire dans ſa longueur, pour donner plus de majeſté à l'arc qui le couronne. Pallas a pareillement de grands yeux, mais elle a les paupières baiſſées, pour donner à ſon regard un air virginal. Vénus, au contraire, a les yeux petits ; la paupière inférieure tirée en haut, caractériſe cette grace & cette langueur que les Grecs nomment ΥΓΡΟΝ. Ce ſont des yeux de cette nature qui diſtinguent Vénus-Uranie de Junon. De-là vient que ceux qui n'ont pas fait cette obſervation, ont pris la Vénus céleſte pour une Junon, d'autant plus qu'elles ont toutes deux la tête ceinte du diadême. Pluſieurs artiſtes modernes, voulant ſans doute ſurpaſſer les anciens dans cette partie, ſe ſont imaginés de rendre le ΒΟΩΠΙΣ d'Homère, dont nous venons de parler, en donnant tant de ſaillie au globe de l'œil, qu'il déborde ſon orbite. C'eſt avec de pareils yeux que s'offre la tête moderne de la prétendue Cléopâtre dans la villa Médicis : les yeux de cette tête reſſemblent aſſez à ceux des pendus. Cependant un ſculpteur de nos jours paroît avoir pris pour mo-

b. Beauté des yeux des divinités.

dèle ces mêmes yeux dans la ſtatue de la Vierge Marie, expoſée à l'égliſe de *ſan Carlo al Corſo* à Rome.

aa. Des paupières.

Les anciens paroiſſent avoir dévoilé tous les myſtères de la beauté, juſqu'au jeu des paupières : car l'expreſſion d'ΕΛΙΚΟΒΛΕΦΑΡΟΣ, dans Héſiode, ſemble déſigner une forme particulière de paupières. La foule des grammairiens poſtérieurs interprète ce mot d'une manière vague & diffuſe par ΚΑΛΛΙΒΛΕΦΑΡΟΣ, c'eſt-à-dire, avec de belles paupières. Tandis que le ſcholiaſte d'Héſiode, qui pénètre le ſens caché de cette expreſſion, nous apprend qu'ΕΛΙΚΟΒΛΕΦΑΡΟΣ caractériſe des yeux dont les paupières ont un mouvement ondoyant, que le poète compare au jeune ceps de la vigne (1). En effet nous trouvons de la juſteſſe dans cette comparaiſon, lorſque nous conſidérons les douces inflexions des belles paupières, qui ſe manifeſtent ſingulièrement aux têtes idéales du premier rang, tel qu'à celles d'Apollon, de Niobé, & ſur-tout de Vénus. Aux têtes coloſſales, comme à celle de la Junon de la villa Ludoviſi, cette marche circulaire eſt encore plus diſtincte & plus ſenſible. Aux têtes de bronze du cabinet d'Herculanum, les bords des paupières nous offrent des indices que les poils qui les compoſent, ΒΛΕΦΑΡΙΔΕΣ, n'y ont pas été pratiqués avec l'outil.

bb. Des ſourcils, & des caractères de leur beauté.

La beauté des yeux mêmes ſe trouve relevée, &, pour ainſi dire, couronnée par les ſourcils. Quant à la beauté des ſourcils, elle conſiſte ſingulièrement dans la fineſſe des poils dont ils ſont formés ; ce qui indique dans l'Art le tranchant de l'os qui couvre les yeux. C'eſt là le beau caractère des ſourcils, ou l'ΟΦΡΥΩΝ ΤΕ ΤΟ ΕΥΓΡΑΜΜΟΝ de

(1) Struys, Voyages, t. ij, p. 75.

Lucien, qui trouva ces parties d'une ſi grande beauté dans les têtes de Praxitèle (1). Quand Pétrone nous trace les caractères de la beauté des ſourcils, par ces mots : *Supercilia uſque ad malarum ſcripturam currentia, & rurſus confinio luminum pene permixta*, je crois qu'on peut mettre au lieu de *ſcripturam*, qui ne ſignifie rien, *ſtricturam*, quoique je n'ignore pas que ce terme, tel qu'on l'entend chez les auteurs, n'eſt pas applicable ici. Mais veut-on lui donner la ſignification du verbe *ſtringere* dont *ſtrictura* eſt le dérivé ? alors Pétrone auroit voulu dire, juſqu'aux limites des joues : car *ſtringere* a la même ſignification que *radere*, c'eſt-à-dire, gliſſer tout auprès (2).

cc. Réfutation des ſourcils qui ſe joignent.

Je ſuis étonné, je l'avoue, que Théocrite, ce poète ſi plein de délicateſſe, ait pu trouver de la beauté dans des ſourcils qui ſe joignent ; je le ſuis moins, j'en conviens, qu'il ait été ſuivi par d'autres écrivains, entre autres, par Iſaac Porphyrogenète, qui donne de pareils ſourcils à Ulyſſe, ΣΥΝΟΦΡΥΣ (3), & pareillement par le prétendu Darès le Phrygien, qui veut caractériſer la beauté de Briſéis par des ſourcils qui ſe joignent. Bayle, ſans ſe piquer d'être connoiſſeur en fait d'ouvrages de l'Art, trouve cela aſſez étrange, & penſe que les ſourcils joints de Briſéis ne paſſeroient pas de nos jours pour un aſſortiment de beauté (4). Mais on peut être aſſuré que chez les anciens, les connoiſſeurs du beau penſoient de même : Athénée, en louant une belle perſonne, relève ſur-tout la ſéparation de ſes ſourcils. Il eſt vrai que la tête de Julie, fille de Titus, & une autre tête

(1) Imag. p. 5.

(2) Virg. Æn. viij, v. 63.

(3) Ap. Rutgers. var. lect. l. v, c. 20, p. 511.

(4) Bayle, Diction. v. Briſéis.

du palais Giuſtiniani, nous offrent des ſourcils qui ſe joignent ; mais qu'on ne croie pas que l'artiſte ait eu recours à cet artifice pour relever la beauté de ces perſonnes, il ne ſe propoſoit que de faire des portraits reſſemblans. Suétone nous apprend qu'Auguſte avoit des ſourcils qui ſe joignoient ; cependant, de toutes les têtes de cet empereur, aucune ne le repréſente ainſi. Les ſourcils qui ſe joignent, dit une épigramme grecque, ſont des marques d'orgueil & d'aigreur (1).

G. De la bouche.

La bouche eſt, conjointement avec les yeux, la plus belle partie du viſage ; la beauté de ſa forme eſt ſi connue, que je n'ai pas beſoin d'en faire la deſcription. Tout le monde ſait que la lèvre inférieure doit être plus pleine que la lévre ſupérieure ; ce qui fait naître au deſſous cette inflexion ſenſible qui donne au menton un arrondiſſement plus complet. A l'une des belles ſtatues de Pallas, conſervées à la villa Albani, la lèvre inférieure avance inſenſiblement, pour mieux rendre l'air de gravité qui convient à cette déeſſe. Aux figures humaines de l'ancien ſtyle, les lèvres ont coutume d'être cloſes ; mais aux figures divines de l'un & l'autre ſexe, elles ne le ſont pas entièrement. Aux ſtatues de Vénus, les lèvres ſont à demi cloſes, pour exprimer par ce moyen la langueur, le déſir & l'amour : cette même remarque eſt applicable aux figures héroïques. C'eſt à cette ouverture de la bouche d'une ſtatue d'Apollon, placée dans ſon temple au mont Palatin à Rome, que fait alluſion Properce par le terme *hiare* :

Hic equidem Phœbo viſus mihi pulcrior ipſo
Marmoreus tacitâ carmen hiare lyrâ (2).

(1) Anthol. l. vij, p. 459, l. 18. (2) Lib. ij, el. 23, v. 5.

Il en eſt tout autrement des figures faites pour reſſembler au naturel; les têtes des empereurs ont ſans exception des lèvres fermées. A quelques têtes du ſtyle ancien, le bord des lèvres eſt tracé par une ligne tranchante ; à d'autres ce même bord a une élévation inſenſible, & paroît haché avec l'inſtrument: induſtrie qu'on employoit ſans doute pour mieux indiquer le trait de ces parties, dans les figures placées à une certaine diſtance. Très-peu de figures qui expriment le rire, telles que les Satyres & les Faunes, ont les dents viſibles ; & quant aux figures des divinités repréſentées avec cette expreſſion de bouche, je ne connois qu'une ſtatue d'Apollon du ſtyle antique, conſervée au palais Conti.

H. Du menton.

Les artiſtes Grecs, dans leurs figures de la haute beauté, n'interrompoient pas le menton par ce creux qu'on nomme foſſette. La beauté du menton conſiſte dans la plénitude de ſa forme arrondie ; & la foſſette nommée ΝΥΜΦΗ (1), étant individuelle & acceſſoire dans la nature, ne fut jamais regardée comme une qualité de la beauté univerſelle par les artiſtes anciens, ainſi qu'elle l'a été par les écrivains modernes (2). C'eſt pourquoi cette foſſette n'eſt viſible ni à Niobé, ni à ſes filles, ni à la Pallas d'Albani, ni à Cérès ſur les médailles de Métaponte, ni à Proſerpine ſur celles de Syracuſe, qui ſont les figures de femmes de la plus haute beauté. Il en eſt de même des plus belles ſtatues d'hommes : la foſſette n'eſt donnée ni à l'Apollon du Vatican, ni au Méléagre du Belvedère, ni au Bacchus de la vigne Médicis, ni aux autres belles têtes idéales, parvenues juſqu'à nous.

(1) Poll. Onom. l. ij, ſegm. 90.
(2) Franco, Dial. della bellez. p. j, p. xxiv, Rolli Rime, p. 13.

La ſeule tête d'un Apollon de bronze, de grandeur naturelle, conſervée au cabinet du collège Romain, & la Vénus de Florence ont cette foſſette, plutôt comme un agrément particulier, que comme un charme appartenant à la beauté de la conformation ; & ce n'eſt pas le contraire de ce que je dis, lorſque Varron nomme cette foſſette un agrément imprimé avec le doigt de l'amour. Comme la grandeur complète du menton eſt un caractère de ſa beauté reconnu généralement, & imprimé à toutes les figures antiques du premier rang, on peut conclure avec aſſurance, lorſque le deſſin d'une figure nous offre le menton creuſé en bas, que ce creux eſt une preuve de l'ignorance du deſſinateur. Ainſi, toutes les fois que nous trouvons des têtes idéales antiques avec un menton ainſi interrompu, nous pouvons conjecturer avec raiſon que c'eſt un raffinement d'une main ignorante moderne. De-là je doute que le beau Mercure de bronze du cabinet d'Herculanum, ait eu originairement une pareille foſſette au menton ; d'autant plus qu'on aſſure que la tête de cette figure avoit été découverte briſée en pluſieurs morceaux.

I. Des oreilles en général.

Aucune partie de la tête dans l'antique n'a coutume d'être exécutée avec plus de ſoin que les oreilles ; la beauté de l'exécution eſt ſur cet objet un caractère infaillible pour diſcerner le travail antique de la reſtauration moderne. Ce caractère eſt tel, que lorſqu'on eſt en ſuſpens ſur l'antiquité d'une pierre gravée, & qu'on voit que l'oreille, au lieu d'être finie avec ſoin, n'eſt, pour ainſi dire, qu'indiquée, on peut avancer en toute ſûreté que l'ouvrage eſt moderne. Pour les figures des perſonnages déterminés, ou les portraits, il arrive

quelquefois que la forme des oreilles, lorſque le viſage a été mutilé & rendu méconnoiſſable, nous fait deviner la perſonne même : c'eſt ainſi qu'une oreille d'une ouverture intérieure très-grande, nous apprend qu'elle fait partie de la figure de Marc-Aurèle. Dans ces ſortes de figures, les anciens artiſtes ont été ſi attentifs à bien rendre cet organe, qu'ils ont même indiqué ce que l'oreille avoit de difforme, comme nous le voyons à un beau buſte du marquis de Rondinini, & à une autre tête de la villa Altieri.

a. Des oreilles des lutteurs, ou des Pancratiaſtes.

Indépendamment de toutes les différentes formes d'oreilles dans les têtes antiques, exécutées d'après nature, ou copiées d'après l'antique, on remarque une oreille toute particulière, ſoit dans les figures idéales, ſoit dans celles des perſonnages déterminés. Les caractères de ces oreilles conſiſtent en ceci, qu'elles ſont applaties, & que les ourlets cartilagineux paroiſſent enflés, ce qui rend le paſſage intérieur plus étroit, & rappetiſſe toute ſa forme extérieure. C'eſt à quelques têtes d'Hercule que j'ai remarqué pour la première fois des oreilles ſemblables : dès-lors je conjecturai qu'il falloit que cette forme renfermât une ſignification cachée, que je crois avoir trouvée, au moyen du tableau que Philoſtrate nous fait d'Hector.

Ce fameux rhéteur introduit Palamède comme interlocuteur, & lui fait décrire la ſtature & les qualités des héros Grecs & Troyens qui s'étoient ſignalés à la guerre de Troie. Le capitaine Grec relève particulièrement les oreilles du fils de Priam, & dit qu'il avoit des oreilles, ΩΤΑ ΚΑΤΕΑΓΩΣ, c'eſt-à-dire, qu'il avoit des oreilles briſées & écraſées. Il avoit eu les oreilles ainſi traitées, non à la lutte, comme le dit expreſſément Philoſtrate,

attendu que ces ſortes d'exercices n'étoient pas introduits chez les nations aſiatiques, mais aux combats des taureaux. Ce qu'on appelle ici ΩΤΑ ΚΑΤΕΑΓΩΣ, ſe trouve éclairci, ſelon le même auteur, par cette façon de parler, ΑΜΦΙ ΠΑΛΑΙΣΤΡΑΝ ΠΕΠΟΝΗΜΕΝΑ ΤΑ ΩΤΑ, c'eſt-à-dire, des oreilles travaillées ſur l'arêne, comme il s'exprime au ſujet de celles de Neſtor. Il eſt vrai que je ne conçois pas comment on a pu dire d'Hector qu'il a eu les oreilles ainſi traitées en combattant des taureaux; & Vigenere, dans ſa traduction françoiſe, a formé le même doute. De-là je crois que le dernier traducteur de ce rhéteur, dans l'édition de Leipſick, a cru trancher la difficulté en recourant à une expreſſion générale: il a rendu ΩΤΑ ΚΑΤΕΑΓΩΣ, par *athletico erat habitu.*

Il y a grande apparence que Philoſtrate parle ici comme par la bouche de Platon, qui fait faire à Socrate la demande ſuivante à Calliclès: » Dis-» moi, ſi Périclès a rendu les Athéniens meilleurs, » ou s'il ne les a rendus que plus babillards & plus » vicieux? « Sur quoi Calliclès répond: » Il n'y a » que ceux qui ont les oreilles briſées qui puiſſent » tenir ce langage. « ΤΩΝ ΤΑ ΩΤΑ ΚΑΤΕΑΓΟΤΩΝ ΑΚΟΥΕΙΣ ΤΑΥΤΑ, c'eſt-à-dire, ceux qui ne ſavent que ſe battre ſur l'arêne. Platon fait ſans doute alluſion aux Spartiates, qui étoient de tous les Grecs ceux qui cultivoient le moins les arts élevés au plus haut période par Périclès, & qui faiſoient généralement plus de cas des exercices du corps, que des productions de l'eſprit. Je n'ignore pas que Serranus s'écarte entièrement de mon opinion, en rendant ce paſſage de la manière ſuivante: *Hæc audis ab iis, qui fractas obtuſaſque iſtis rumoribus aures habent.* C'eſt-à-dire, » c'eſt ce que

» tu entends dire à ceux qui ont les oreilles rem-
» plies de ces bavardages. « Car ma conjecture relativement aux Spartiates, a pour appui un autre passage de Platon, dans son Protagoras, où, parmi les qualités qui distinguent ces fiers républicains des autres Grecs, il dit d'eux : ΟΙ ΜΕΝ ΩΤΑ ΤΕ ΚΑΤΑΓΝΥΝΤΑΙ, ceux qui ont les oreilles brisées. Du reste cette façon de parler n'a pas été mieux commentée que la précédente ; Meursius, croyant que les Spartiates se déchiquetoient eux-mêmes les oreilles, rend ce passage par, *aures sibi concidunt*. De-là, le même commentateur n'a pas mieux entendu les mots suivans : ΙΜΑΝΤΑΣ ΠΕΡΙΕΙΛΙΤΤΟΝΤΑΙ, dans l'idée que les Spartiates, après s'être déchiqueté les oreilles, se les serroient avec des courroies. Mais on conçoit aisément qu'il est question ici de ces courroies de combat, dont les athlètes s'entouroient les mains, comme un autre savant l'a remarqué avant moi.

Lucien appelle un lutteur avec des oreilles de cette nature, ΩΤΟΚΑΤΑΞΙΣ. Diogène Laërce, en parlant du philosophe Lycon, célèbre lutteur, le désigne par un ΩΤΟΘΛΑΔΙΑΣ, terme synonyme. Hesychius & Suidas expliquent ce dernier mot par ΤΑ ΩΤΑ ΤΕΘΛΑΣΜΕΝΟΣ, des oreilles écrasées ; & il ne sauroit être entendu, avec Heinsius, par des oreilles mutilées. Saumaise, qui rapporte ce passage de Laërce, s'arrête longtemps au mot aisé d'ΕΜΠΙΝΗΣ, & passe sous silence le terme difficile d'ΩΤΟΘΛΑΔΙΑΣ.

Parmi les héros de l'antiquité, celui qui se distingue par des oreilles de cette nature, c'est surtout Hercule, parce que, dans les jeux qu'il institua lui-même à Elis en l'honneur de Pelops, fils de Tantale, il gagna le prix comme Pancratiaste :

il fut encore vainqueur aux jeux qu'Acaste, fils de Pélée, célébra à Argos. De plus, Pollux est figuré avec des oreilles semblables, parce qu'il remporta la victoire, comme Pancratiaste, dans les premiers jeux pythiques de Delphes. Cette forme d'oreilles donnée à un jeune héros sur un grand bas-relief de la villa Albani, m'a fait croire que cette figure représente Pollux, ainsi que je l'ai fait voir dans mes Monumens de l'Antiquité. On remarque encore de semblables oreilles à la statue de Pollux au Capitole, & à une petite figure du même héros au palais Farnèse. Il faut observer toutefois, que toutes les figures d'Hercule ne paroissent pas avec des oreilles ainsi conformées: celles qui nous le représentent comme Pancratiaste, & par conséquent avec ce caractère, sont, en fait de statues, celle d'Hercule en bronze au Capitole, & six autres de marbre qu'on voit, la première au Belvédère, la seconde à la villa Médicis, la troisième au palais Mattei, la quatrième à la villa Borghèse, la cinquième à la villa Ludovisi, & la sixième au jardin du palais Borghèse. Parmi les têtes d'Hercule avec des oreilles portant ces caractères, je peux citer les suivantes: celles du Capitole, du palais Barberini, de la villa Albani; mais la plus belle de toutes ces têtes est celle d'un Hermès du comte Fede: antique trouvée à Tivoli dans les ruines de la villa Hadriani. Les savans, qui ont présidé à la publication des antiquités du cabinet d'Herculanum, auroient pu confirmer la vraie représentation des oreilles des lutteurs, s'ils avoient voulu faire plus d'attention à celles des deux bustes d'Hercule, de grandeur naturelle & de bronze, attendu que ces têtes étoient assez reconnoissables par leur configuration

& par leurs cheveux : faute de faire des observations sur les caractères en question, ils nous ont donné de fausses notions de ces antiques, en faisant passer la première, qui est dans l'adolescence, pour un Marcellus, petit-fils d'Auguste (1) ; & la seconde, qui est dans l'âge viril, pour un Ptolémée Philadelphe (2).

Il y a apparence que quelques-unes des plus belles statues de l'antiquité qui représentoient des Pancratiastes, & qui étoient des ouvrages de Myron, de Pythagoras & de Leocharès, ainsi que le bel Autolycus, ont été caractérisées par de semblables oreilles. Nous voyons aussi que l'oreille droite du prétendu gladiateur de la villa Borghèse a cette forme, ce qu'on n'avoit pas encore remarqué, parce que l'oreille gauche a été restaurée. A la villa Albani on voit une statue représentant un jeune héros, qui a des oreilles de cette forme ; il en est de même d'une autre statue héroïque, qui étoit autrefois au palais Verospi, & qui se trouve maintenant au cabinet de M. Jennings à Londres. C'est à de semblables oreilles que je crois reconnoître dans l'Hermès, ou le Terme d'un philosophe, à la villa Albani, le fameux Lycon, successeur de Straton, de la secte Péripatéticienne : car ce Lycon, comme nous l'avons déja vu, avoit été dans sa jeunesse un fameux Pancratiaste ; & il est, à ce que je crois, le seul philosophe qui se soit distingué par ce genre d'exercice. Or comme ce philosophe, au rapport de Diogène Laërce, avoit des oreilles écrasées, & qu'il offroit encore, après avoir renoncé à ces combats, toute la taille d'un lutteur, ΠΑΣΑΝ ΣΧΕΣΙΝ ΑΘΛΗΤΙΚΗΝ ΕΠΙΦΑΙΝΩΝ, je crois rendre assez

(1) Bronzi Ercol. tav. 49.50. (2) Ibid. tav. 61.62.

probable par-là ma dénomination de cet Hermès. Je conclus de plus, que le beau buſte de bronze du cabinet d'Herculanum, repréſentant un jeune homme avec de ſemblables oreilles ſous la forme d'un Hermès, & portant en inſcription le nom de l'artiſte Apollonius, fils d'Archias, athénien, nous offre ici la figure d'un jeune lutteur, & non pas celle de l'empereur Auguſte dans ſa jeuneſſe, avec laquelle ce buſte n'a aucune reſſemblance [1]. Pour concluſion, je remarquerai encore qu'une ſtatue du Capitole, connue ſous le nom d'un Pancratiaſte, ne ſauroit être un pareil perſonnage, n'ayant pas les oreilles de la forme que je viens de leur aſſigner [2].

K. Des cheveux.

Les cheveux étoient, ainſi que les oreilles, des branches de l'Art, dans leſquelles les anciens ſtatuaires cherchoient à montrer leur induſtrie. Ces parties ſont des traits caractériſtiques pour diſtinguer le moderne de l'antique, en ce que les artiſtes modernes diffèrent beaucoup de ceux des anciens, ſoit par le jet des cheveux, ſoit par l'exécution en général de ces détails. J'ai déjà parlé ci-devant de la chevelure rabattue ſur le front, & j'ai fait voir que cette façon de traiter les cheveux, ainſi que leur jet particulier, diſtinguoit un Jupiter & un Hercule des autres dieux.

a. Comparaiſon de la manière de traiter les cheveux des artiſtes anciens & modernes.

La manière de traiter les cheveux étoit différente, ſelon la nature de la pierre. Les cheveux exécutés ſur l'eſpèce la plus dure, ont l'air de ces cheveux courts, peignés enſuite avec un peigne fin, parce que cette ſorte de pierre eſt trop peu maniable pour pouvoir en tirer une chevelure flottante & bouclée. Tandis que dans les figures d'hommes, exécutées en marbre & datant des

(1) Bronzi Ercol. tav. 45-46. (2) Muſ. Capit. t. iij, tav. 61.

bons

bons temps de l'Art, les cheveux ſont tenus bouclés & flottans, excepté lorſque les têtes étoient des portraits ; alors l'artiſte ſe trouvoit aſtreint à rendre les cheveux courts ou droits du perſonnage. Quant aux têtes de femmes, & particulièrement aux figures virginales où les cheveux ſont relevés & noués derrière la tête, on voit toute la chevelure traitée par ondes & formant des cavités conſidérables, tant pour y répandre de la variété, que pour y jeter du clair-obſcur. C'eſt ainſi que ſont travaillés les cheveux de toutes les Amazones, qui pourroient ſervir de modèle à nos artiſtes pour les ſtatues de vierges & de martyres.

Différens des ſtatuaires anciens, les ſculpteurs modernes ont adopté pour leurs figures d'hommes cette manière d'arranger & de traiter les cheveux, qu'on remarque particulièrement dans les ſatyres & dans les faunes, comme je le ferai voir ci-après, ſans doute parce que l'exécution de cette eſpèce de chevelure leur coûte moins de peine ; tandis que dans leurs figures de femmes ils ont rendu les cheveux avec peu ou point de cavités, ce qui leur ôte de la variété & ce qui les prive du clair-obſcur.

b. Des cheveux des ſatyres ou des faunes.

Les cheveux des ſatyres & des faunes ſont hériſſés & peu crêpés à leur pointe, parce qu'on a voulu leur donner le caractère des poils de chèvre, ainſi qu'on a donné des pieds de chèvre aux vieux ſatyres & à quelques figures de Pan : c'eſt là ce qui a fait donner au dieu Pan l'épithète de ΦΡΙΞΟΚΟΜΗΣ, *aux cheveux hériſſés* (1). Ces ſortes de cheveux s'appellent en général, ΕΥΘΥΘΡΙΞ, & Suétone les nomme *capilli leniter inflexi* (2). Si dans le cantique des cantiques (3) les cheveux de l'épouſe ſont

(1) Anthol. l. iv, c. 36, p. 364, l. 15.

(2) Suet. Aug. c. 79.

(3) C. iv, ℣. 1.

comparés aux poils de chèvre, il faut entendre cela ſans doute des chèvres de l'orient, qu'on a coutume de tondre à cauſe de la longueur de leurs poils (1).

c. Des cheveux d'Apollon & de Bacchus.

Apollon & Bacchus portent des cheveux qui deſcendent le long des épaules. Il n'y a que ces deux divinités qui les aient de cette forme ; ce qu'il eſt bon de remarquer, parce que ce caractère de la chevelure les fait reconnoître dans leurs figures mutilées.

d. Des cheveux de la jeuneſſe.

Les enfans portoient des cheveux longs juſqu'aux années de l'adoleſcence, comme nous le voyons par le récit de Suétone, qui nous apprend que Néron, pendant ſon ſéjour à Naples, avoit raſſemblé cinq mille enfans portant de longs cheveux (2). Mais les jeunes gens avoient coutume de porter les cheveux plus courts, ſur-tout par derrière, excepté ceux de l'île d'Eubée, qu'Homère nomme à cauſe de cela ΟΠΙΘΕΝ ΚΟΜΟΩΝΤΕΣ.

e. De la couleur des cheveux.

A cette occaſion je ne ſaurois paſſer ſous ſilence la couleur des cheveux, d'autant plus que bien des paſſages des anciens auteurs ont fait naître de ſingulières mépriſes ſur cet objet. La couleur blonde, ΞΑΝΘΗ, a toujours été regardée comme la plus belle, & la blonde chevelure a été donnée également aux plus beaux des dieux, à Apollon, à Bacchus, & aux plus illuſtres des héros. Élien nous apprend qu'Alexandre avoit des cheveux blonds (3). En conſéquence de cette notion j'ai rétabli ailleurs (4) le ſens de ce paſſage d'Athénée (5), ΟΥΔ' Ο ΠΟΙΗΤΗΣ (ΣΙΜΟΝΙΔΗΣ) ΕΦΗ ΛΕΓΩΝ, ΧΡΥΣΟΚΟΜΑΝ ΑΠΟΛΛΩΝΑ ? paſſage qu'on avoit ap-

(1) Bochart, Hieroz. t. j, l. ij, c. 51, p. 625.
(2) Suet. Nero. c. ij.
(3) Ælian. var. hiſt. l. xij, c. 14.
(4) Monum. Ant. v. ij, p. 46.
(5) Athen. Deipn. l. xiij, p. 604.

pliqué jusqu'alors aux cheveux noirs d'Apollon, & qui avoit été entendu de même par François Junius (1). Au moyen d'un point d'interrogation, le passage, dont il s'agit, reçoit un sens tout opposé. Cette couleur des cheveux est aussi nommée, ΜΕΛΙΧΡΩΟΣ (2); & lorsque Lucrèce dit, *Nigra* ΜΕΛΙΧΡΩΟΣ *est* (3), il confirme le sens de notre passage. Le poète en parlant des flatteries impertinentes qu'on prodigue au beau sexe, cite aussi celle-ci, de nommer une jeune fille qui a des cheveux noirs, ΜΕΛΙΧΡΩΟΣ, pour lui donner ce qu'elle n'a pas. De la manière qu'on a interprété jusqu'ici Simonide, il résulteroit que ce poète contrediroit le chantre d'Achille, qui ne caractérise aucun de ses personnages par des cheveux noirs.

II. De la beauté des extrémités des figures.

La beauté de la forme des autres parties du corps, telles que les extrémités, les mains & les pieds, étoit aussi universellement déterminée que celle des surfaces. Et Plutarque montre en général sur cet objet, comme sur bien d'autres, peu de connoissance de l'Art, lorsqu'il avance que les artistes ne portoient leur attention qu'à bien finir le visage, sans soigner également les autres parties de la figure. C'est à la manière dont les extrémités des figures sont traitées, que se fait remarquer le talent de rendre le *beau*; car ainsi qu'en morale il est un point au-delà duquel la vertu dégénère en vice, de même dans l'Art il est une ligne au-delà de laquelle le *beau* dégénère en *charge*. Malheureusement le temps jaloux & la stupide fureur des barbares nous ont laissé peu de beaux pieds & encore moins de belles mains. On sait que les mains de la Vénus de Médicis sont modernes; de-là on peut se

(1) Jun. de Pict. vet. l. iij, c. 9, p. 232.

(2) Philost. l. j. Icon. 4, p. 768.

(3) Lucret. l. iv, v. 1153.

faire une idée du jugement de ceux qui ont trouvé des défauts dans ces mainsqu'ils ont crues antiques.

A. De la beauté des mains.

La beauté d'une main de jeunesse consiste dans un embonpoint modéré, avec des traces à peine sensibles, comme des ombres adoucies sur les jointures des doigts, qui sont marquées à une main potelée par de petits trous. Les doigts sont filés avec une diminution agréable, comme des colonnes d'une belle proportion, & paroissent sans indication des articles. Chez les anciens statuaires le dernier article des doigts n'est pas recourbé sur le devant, comme chez les modernes; ils ne tenoient pas non plus les ongles si longs que les tiennent ces derniers. Les poètes nomment de belles mains, des mains de Pallas (1); ils disent encore des mains de Polyclète (2), parce que cet artiste avoit la réputation de les faire d'une belle forme. Quant aux belles mains antiques qui se sont conservées, je citerai d'abord parmi celles d'hommes, une main de celui des fils de Niobé qui est étendu par terre, & une autre main de Mercure, embrassant Hersé, dans le jardin du palais Farnèse. Quant aux belles mains de femmes, nous en avons une de l'hermaphrodite de la villa Borghèse; & les deux mains, ce qui est bien rare, à la figure en question d'Hersé.

B. De la beauté des genoux & des jambes.

Les plus beaux genoux & les plus belles jambes en figures d'hommes sont sans contredit ceux de l'Apollon *Sauroctonos* de la villa Borghèse, ainsi que ceux d'un Apollon ayant un cygne à ses pieds, & d'un Bacchus, deux statues de la villa Médicis: ces figures de l'âge fait & de la belle nature, ont les genoux & leur emboîture, ainsi que leur articulation, foiblement indiqués, de

(1) Anthol. l. vij, p. 476, l. 5. (2) Ibid. p. 477, l. 16.

ſorte que de la cuiſſe à la jambe le genou forme une éminence douce & unie, qui n'eſt pas interrompue par des cavités & des convexités. Pour montrer que cette indication imparfaite de la forme d'un genou de jeuneſſe n'eſt pas ſuperflue, il ſeroit à propos de ramener l'attention du connoiſſeur aux figures de cet âge des artiſtes modernes, qui en ont produit un bien petit nombre où cette partie de la belle nature ſe trouve obſervée. Je parle principalement des figures de notre ſexe : car rien de plus rare que de trouver de beaux genoux de jeunes gens dans la nature, quoiqu'il ſoit beaucoup plus rare encore de les trouver tels dans les ouvrages de l'Art, ſoit tableaux, ſoit ſtatues. De ſorte que ſur cet article, je ne pourrois rapporter comme modèle aucune figure de Raphaël, encore moins des Carraches & de leurs ſucceſſeurs. A cet égard le bel Apollon, exécuté à la villa Albani par Raphaël Mengs, peut ſervir de modèle à nos peintres. Quant aux figures de femmes qui ſe trouvent à Rome, celle qui a les plus belles jambes eſt la Thétis de la villa Albani. Dans le volume ſuivant on trouvera une deſcription de cette ſtatue.

C. De la beauté des pieds.

On trouvoit plus ordinairement de beaux pieds & de beaux genoux chez les anciens, que chez les modernes. Comme les anciens ne ſe ſerroient pas tant les pieds que nous par des chauſſures étroites, ils avoient cette partie du corps de la plus belle forme. Nous voyons par les obſervations des philoſophes, & par les inductions qu'ils tiroient de là par rapport aux inclinations de l'ame, que les anciens conſidéroient la forme des pieds avec une attention ſcrupuleuſe (1). C'eſt pourquoi dans les deſcriptions des belles perſonnes, telles

(1) Ariſt. Φυσιογνωμ. l. j, p. 147, l. 8 : l. ij, p. 187, l. 26. ed. Sylb.

que celles de Polyxène (1) & d'Aſpaſie (2), on cite leurs beaux pieds, & l'hiſtoire n'a pas dédaigné de faire mention de la difformité de ceux de l'empereur Domitien (3). Les ongles des pieds ſont plus applatis aux ſtatues des anciens qu'à celles des modernes.

III. De la beauté des ſuperficies du corps.

Après avoir conſidéré la beauté relativement aux extrémités de la figure, nous la diſcuterons de même par rapport aux ſuperficies; ſavoir, la poitrine & les parties inférieures du corps.

A. De la poitrine des hommes.

La beauté de la poitrine des figures d'hommes conſiſte dans le beau dégagement de ſon élévation. C'eſt une poitrine ſemblable que le prince des poètes donne à Neptune, & après lui à Agamemnon. Anacréon déſiroit de voir dans celui qu'il aimoit une poitrine d'une forme pareille (4).

B. Du ſein des emmes.

Le ſein ou la gorge des figures de femmes n'a jamais trop d'ampleur. L'abbé Banier eſt mal informé, lorſqu'il avance que Cérès paroît ordinairement ſur les monumens anciens comme une femme ayant le ſein fort gros (5). Il faut que ce ſavant ait pris une Cérès moderne pour une Cérès ancienne. Dans les figures divines le ſein a toujours une forme virginale, les anciens faiſant conſiſter la beauté de cette partie dans une élévation modérée : pour l'empêcher de groſſir l'on ſe ſervoit d'un pierre de l'île de Naxos, qu'on pulvériſoit & qu'on appliquoit ſur la gorge (6). Les poètes comparent un ſein virginal à des raiſins qui ne ſont pas encore mûrs (7). Valerius Flaccus rend cette élévation modérée du ſein des nymphes

(1) Dares Phryg. c. 13.
(2) Ælian. Var. hiſt. l. xij, c. 1.
(3) Suet. Domit.
(4) Conf. Caſaub. animadv. in Athen. l. xv, p. 972, l. 40. edit. Lugd. 1612.
(5) Banier Mythol. t. v. p. 115.
(6) Dioſcor. l. v, c. 168.
(7) Theocr. Idyl. xj, v. 1. Nonn. Dionyſ. l. j, p. 4, l. 4; p. 15, l. 9.

par le terme *obſcura*, lorſqu'il dit : *Crinis ad obſcuræ decurrens cingula mammæ* (1). Dans quelques Vénus moins grandes que nature, les mamelles ſont reſſerrées & ſemblables à des éminences terminées en pointe : cette forme du ſein paroît avoir été regardée comme la plus belle. J'excepterai de cette maxime la ſeule Diane d'Ephèſe, qui non-ſeulement a les mamelles groſſes & pleines, mais qui en a auſſi un grand nombre : d'ailleurs cette forme, étant ſymbolique, n'a pas la beauté pour objet. Parmi les figures idéales nous ne voyons que les Amazones avec de groſſes & d'amples mamelles ; auſſi comme elles repréſentent des femmes & non des filles, le bout de leur ſein eſt viſible.

Dans l'antique le ſein des nymphes, ainſi que celui des déeſſes, n'eſt pas ſurmonté d'un bout viſible ; du moins il n'eſt pas ſaillant dans les figures de marbre, & il ne le ſeroit pas non plus dans celles en peinture : car telle eſt la forme de cette partie dans l'innocence de l'âge. Comme le bout du ſein eſt entièrement développé dans la prétendue Vénus, peinte de grandeur naturelle ſur un tableau antique conſervé au palais Barberini, je conclus que cette figure ne peut repréſenter une déeſſe. Parmi les modernes, quelques-uns des plus grands artiſtes ſont répréhenſibles ſur cet article. Le Dominiquin entre autres, ayant peint à freſque un plafond dans la maiſon de Coſtaguti à Rome, a repréſenté la Vérité, qui s'arrache des bras du Temps, avec des mamelles ſurmontées de mamelons d'une telle groſſeur, qu'une femme qui auroit allaité pluſieurs enfans ne ſauroit les avoir plus amples & plus ſaillans. Aucun peintre moderne n'a mieux rendu la forme d'un ſein virginal

(1) Argon. lib. iij, v. 526.

qu'André del Sarto, entre autres dans une figure peinte à mi-corps, couronnée d'une guirlande & tenant des fleurs dans sa main. Ce tableau se trouve dans le cabinet de M. Cavaceppi.

C. Du bas-ventre.

Dans les figures de notre sexe, le bas-ventre est comme celui d'un homme qui a joui d'un sommeil tranquille & qui a fait une bonne digestion; il ne paroît point gonflé, & il est tel que les physiciens le donnent pour une marque de longue vie (1). Le nombril est considérablement enfoncé, sur-tout à quelques figures de femmes (2), & quelquefois il forme un petit demi-cercle dirigé tantôt en haut, tantôt en bas. Il est des figures où cette partie est d'un plus beau travail qu'à la Vénus de Médicis, dont le nombril est singulièrement grand & profond.

Les parties naturelles ont aussi leurs beautés particulières dans les figures antiques. Parmi les testicules, le gauche est toujours plus gros que le droit, ainsi qu'on l'a remarqué dans la nature: de même on a observé que l'œil gauche voit plus clair que le droit (3). Du reste il ne faut pas croire que ce soit une mutilation violente, lorsque nous voyons quelques figures d'Apollon & de Bacchus, privées, comme à dessein, de leurs testicules, & n'offrant à nos yeux que les enveloppes vides de ces parties. A l'égard de Bacchus, cette suppression peut avoir sa signification secrette, parce que ce dieu a été souvent confondu avec Atys par les écrivains, & qu'il a été privé de son sexe comme ce dernier (4). Or comme on sait qu'Apollon étoit aussi révéré dans Bacchus, il se peut que la

(1) Baco Verul. Hist. Vit. & Mort. p. 174.

(2) Conf. Achil. Tat. Erot. l. j, p. 9, l. 7.

(3) Philosoph. Transact. v. iij, p. 730. Denis, Mémoir. p. 213.

(4) Eusеb. præp. evang. lib. ij, p. 41, l. 39.

mutilation de ces parties ait la même ſignification (1).

Je laiſſe aux amateurs du beau le ſoin de *tourner la médaille*, & de faire des obſervations particulières ſur les parties que le peintre d'Anacréon ne pouvoit pas repréſenter dans ſon Bathylle.

IV. Conſeils généraux ſur les objets diſcutés dans ces chapitres.

J'ajouterai à ces conſidérations ſur la beauté, quelques conſeils qui pourront ſervir de premières leçons aux voyageurs & aux jeunes gens dans la contemplation des figures grecques. Premièrement ne cherchez point à découvrir des défauts dans les ouvrages de l'Art, avant que vous ayez appris à en connoître, à en ſaiſir les beautés. Cette maxime eſt fondée ſur l'expérience journalière. La plupart de ceux qui peuvent voir les productions de l'art par eux-mêmes, & qui ſont obligés d'apprendre des autres à les juger, échouent dans la connoiſſance du beau, parce qu'ils veulent être cenſeurs avant d'avoir été diſciples : ils ſont comme ces écoliers, qui ont aſſez de fineſſe pour voir le côté foible de leur maître. Notre vanité ne ſe contente pas d'une contemplation oiſive, & notre amour-propre veut être flatté : pour ſatisfaire l'une & l'autre, nous voulons juger. Mais comme il eſt plus aiſé de trouver une propoſition négative qu'une propoſition affirmative, de même il eſt plus facile de découvrir les défauts d'un ouvrage, que d'en ſaiſir les beautés. Il coûte moins de peine de juger que d'enſeigner. Les ſoi-diſant connoiſſeurs s'approchent d'une belle ſtatue, exaltent ſa beauté en termes généraux : cela ne coûte rien ; & quand ils ont promené long-temps des regards incertains ſur l'ouvrage, ſans avoir ſaiſi ce qu'il y a de bon dans

(1) Euſeb. præp. evang. l. j, p. 18, l. 25.

ſes parties, ni ſans avoir pénétré le principe de ſa perfection, ils les fixent ſur les défauts. Dans l'Apollon ils vous remarqueront le genou tourné en dedans, ce qui eſt plus du reſtaurateur que du maître ; dans le prétendu Antinoüs du Belvédere, ils critiqueront les jambes jetées en dehors ; dans l'Hercule Farnèſe, ils ſe rappelleront d'avoir lu quelque part, que la tête n'eſt pas proportionnée au corps, & ils diront qu'elle eſt un peu petite. Ceux qui ſe piquent d'une érudition plus profonde, vous raconteront à cette occaſion que la tête de cet Hercule a été trouvée dans un puits à une lieue de la ſtatue, & que les jambes ont été découvertes à dix lieues loin de leur tronc, conte qui ſe trouve rapporté gravement dans plus d'un livre : de-là vient qu'on n'y remarque que les additions modernes. C'eſt de cette nature que ſont les remarques que les guides aveugles font faire à ceux qui voyagent à Rome. D'autres ſe trompent par trop de circonſpection : ſous prétexte de ſe dépouiller de toute prévention en faveur des monumens de l'antiquité, ils paroiſſent avoir pris la ferme réſolution de ne rien admirer. Froids à la vue d'une belle antique, ils n'ont garde de s'en laiſſer affecter, parce qu'ils croiroient déceler de l'ignorance en ſe livrant à un tranſport d'admiration. Cependant Platon prétend que l'admiration eſt le ſentiment d'une ame philoſophique, & le commencement de la ſageſſe (1). Voulez-vous être initié dans les myſtères de l'Art ? faites autrement ; approchez-vous d'un eſprit prévenu en faveur de l'antique. Per-

(1) Μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ πάθος, τὸ θαυμάζειν. οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας, ἢ αὕτη. Plat. Theaet. p. 74, l. 13.

ſuadé que vous ſerez d'y trouver du beau, vous le chercherez; & à force de le chercher, il ſe dévoilera à vos yeux. Retournez juſqu'à ce que vous l'ayez trouvé : car il exiſte.

Secondement, évitez de répéter les déciſions des gens du métier : ils préfèrent preſque toujours le difficile au beau. Cet avertiſſement n'eſt pas moins utile que le précédent, parce que telle eſt en général la routine des artiſtes ordinaires, qu'ils n'eſtiment que le travail ſans faire cas du ſavoir. Auſſi eſt-il de fait que cette fauſſe prévention eſt très-préjudiciable à l'Art, & qu'il eſt arrivé de-là que dans nos temps modernes le beau ſemble en avoir été banni. Ce ſont ces artiſtes pédans, ces peintres froids, incapables de ſentir le beau, ou de le rendre, qui ont introduit dans les compoſitions des plafonds & des voûtes cette multitude de racourcis outrés. L'artifice de ces racourcis eſt devenu tellement le partage des plafonds, qu'on taxe le peintre d'ignorance lorſque les figures de ſa compoſition ne paroiſſent pas toutes vues d'en bas. C'eſt d'après ce goût corrompu qu'on juge ordinairement les deux ovales du plafond de la galerie à la villa Albani, peints par Raphaël Mengs, & qu'on leur donne la préférence ſur le tableau capital du milieu, exécuté par le même maître. Ce grand homme, qui avoit prévu ce jugement, avoit dit en travaillant, qu'il vouloit donner de la pâture aux ſens groſſiers de ces juges du goût, par l'artifice des racourcis & par le jet des draperies dans le nouveau ſtyle des coupoles d'égliſes. L'amateur ne manquera pas d'y conformer ſon jugement, pour peu qu'il craigne d'être taxé de ſingularité, ou d'être expoſé à la contradiction. L'artiſte, qui cherche les ſuffrages du grand

nombre, marche avec confiance ſur la route battue, & croit peut-être montrer plus de talent quand il produit ſur le marbre un réſeau travaillé à jour, que lorſqu'il en tire une figure d'un deſſin pur.

Troiſièmement, faites, à l'imitation des anciens artiſtes, une différence entre l'eſſentiel du deſſin & les acceſſoires, ſoit pour que votre jugement ne tombe pas à faux, en relevant des choſes qui ne méritent aucun examen, ſoit auſſi pour que votre attention puiſſe ſe diriger & ſe fixer ſur le véritable but de l'art du deſſin. Rien ne prouve mieux le peu d'attention qu'apportoient les anciens artiſtes à rendre les choſes qui étoient pour ainſi dire hors de leur ſphère, que, par exemple, les vaſes peints, où l'on voit quelquefois la chaiſe d'une figure aſſiſe indiquée par un ſimple bâton poſé horizontalement, ſans s'embarraſſer comment on pourra ſe repréſenter la figure aſſiſe : mais en revanche cette même figure vous fera connoître toute l'habileté du maître. Cependant je ne prétends pas, à la faveur de ces conſeils, louer le médiocre, ni pallier les défauts réels qui ſe trouvent quelquefois dans l'antique ; mais lorſque je vois dans le même ouvrage la figure principale d'une beauté ſupérieure, & les détails ou les attributs d'un travail entièrement inférieur, je crois qu'on en peut tirer l'induction que les anciens regardoient ces négligences de la forme & de l'exécution comme des acceſſoires, ou, comme les appeloient les artiſtes Grecs, des *parergons*. Il ne faut pas enviſager ces *parergons* comme les épiſodes d'un poème, ou comme les diſcours dans une hiſtoire ; expédiens au moyen deſquels le poète & l'hiſtorien cherchent à déployer tout leur

art. Le cygne qui eſt aux pieds de la belle figure de l'Apollon de la villa Médicis, a beſoin d'être jugé avec cette indulgence : il eſt certain qu'il reſſemble plus à une oie qu'à un cygne. Quoi qu'il en ſoit, je ne veux pas établir de règle en faveur de tous les *parergons*, parce que je ne pourrois jamais la ſoutenir contre les rapports des écrivains, ni contre l'inſpection qu'on en pourroit faire. A une infinité de figures revêtues de leur armure, nous voyons que les moindres franges des cottes d'armes ſont indiquées; & dans quelques ſtatues il ſe trouve des pieds où les plus petits acceſſoires de la chauſſure ſont travaillés avec la dernière délicateſſe. Nous apprenons des anciens auteurs, que tous les travaux du Jupiter de Phidias étoient d'un extrême fini ; & ſans parler d'une infinité d'autres ouvrages, nous ſavons quel ſoin Protogène avoit employé dans ſon tableau du chaſſeur Ialyſus, pour rendre parfaitement une perdrix.

Quatrièmement, gardez-vous de faire tomber votre critique ſur les anciens artiſtes, lorſque vous trouvez des parties manifeſtement défectueuſes dans les gravures, auxquelles vous êtes obligés d'avoir recours, faute de pouvoir contempler les monumens mêmes; ſoyez aſſuré que les défectuoſités ſont ou du deſſinateur, ou du reſtaurateur. Quelquefois ils partagent la faute : ce qui a lieu ſur-tout par rapport aux gravures de la galerie de Giuſtiniani, dans laquelle toutes les ſtatues ont été reſtaurées par les ouvriers les plus mal-adroits, & dans laquelle tout ce qui eſt véritablement antique a été deſſiné par des gens peu faits pour l'antique. Appuyé de cette expérience, je prononce ſur les jambes médiocres d'un beau Bacchus, ſoutenu par un ſatyre; ſtatue conſervée à la bibliothèque de

ſaint Marc à Vénise (1), & je décide que le médiocre eſt une addition moderne.

V. Du deſſin des animaux des maîtres Grecs.

Après avoir diſcuté dans ce chapitre le deſſin des parties de la figure humaine, nous paſſons à celui de la forme des animaux. Chez les Grecs l'étude de la nature des animaux ne fut pas moins l'objet de leurs artiſtes qu'elle étoit celui de leurs philoſophes. Nous ſavons que pluſieurs ſtatuaires ſe firent une grande réputation par la manière ſupérieure avec laquelle ils rendoient les animaux. Calamis ſe diſtingua dans l'art de repréſenter les chevaux, & Nicias dans celui de rendre les chiens. La vache de Myron eſt plus célèbre que ſes autres ouvrages, & elle a été chantée par pluſieurs poètes dont les vers nous ſont parvenus. On vantoit encore un chien de cet artiſte, ainſi qu'un veau de Menechmus (2). Nous liſons que les anciens artiſtes faiſoient des bêtes féroces d'après nature, & que Paſitèle avoit devant lui un lion vivant, lorſqu'il fit ce roi des animaux (3).

Il s'eſt conſervé des lions & des chevaux d'une grande beauté, tant de ronde-boſſe & de demi-boſſe, que ſur des médailles & ſur des pierres gravées. Le lion aſſis de marbre blanc, plus grand que nature, le même qui étoit placé autrefois au port du Pirée d'Athènes, & qui décore maintenant l'entrée de l'arſenal de Veniſe, eſt rangé avec raiſon parmi les plus beaux monumens de ce genre. Le lion ſur ſes pieds du palais Barberini, auſſi plus grand que nature, & enlevé d'un tombeau, montre ce roi des animaux dans ſa majeſté terrible. De quelle beauté de deſſin & de coin ne ſont pas les médailles de la ville de

(1) Zanetti, ſtat. di Venez. p. ij, tav. 26.

(2) Plin. l. xxxiv, c. 19.

(3) Id. l. xxxvj, c. 5.

Velia ! Au reste ceux qui ont observé plus d'un lion dans la nature, nous assurent que les figures antiques de ces animaux renferment quelque chose d'idéal qui les distingue des lions vivans.

Peut-être que les artistes modernes n'ont pas surpassé les anciens dans l'art de rendre les chevaux, comme l'avance l'abbé Dubos, qui soutient que les chevaux anglois surpassent en beauté ceux de la Grèce & de l'Italie. Il est certain que les jumens napolitaines & angloises, saillies par des étalons andalous, produisent une race de chevaux plus noble, & qu'on se sert de cette industrie pour perfectionner les haras de ces pays. Quoiqu'on pratique cet expédient dans d'autres climats, il n'a pas toujours le même succès, & il en résulte souvent le contraire. Les chevaux germains que César trouvoit très-mauvais, sont aujourd'hui très-bons ; & les chevaux gaulois, fort estimés de son temps, sont présentement les moindres de l'Europe. Les anciens ne connoissoient pas la belle race des chevaux danois, & celle des chevaux anglois leur étoit pareillement inconnue : mais ils avoient les chevaux de Cappadoce & d'Epire, ainsi que les plus beaux de tous, ceux de Perse, de l'Achaïe, de Thessalie, de Sicile, de Thyrrhénie, de Celtie ou d'Espagne. Platon fait dire à Hippias : » Notre climat produit la plus belle race » de chevaux (1). « C'est donc un jugement un peu hasardé, lorsque le même abbé cherche à étayer son opinion de quelques défauts du cheval de Marc-Aurele : cette statue renversée & enfouie a dû naturellement souffrir de ces accidens. Quant aux chevaux de Monte Cavallo, qu'il dit

(1) Hipp. maj. p. 348. ed. Basil.

défectueux, je nie tout net la chose, & je soutiens que ce qui est antique est très-bon.

Quand nous n'aurions d'autres chevaux antiques que ceux dont nous venons de parler, nous pouvons poser en fait, que les statuaires de l'antiquité, qui avoient occasion de poser mille statues équestres contre une seule qu'on érige de nos jours, connoissoient aussi bien les qualités d'un bon cheval que leurs écrivains & leurs poètes : nous ne pouvons douter que Calamis n'ait eu autant de sagacité qu'Horace & Virgile à bien saisir les qualités & les beautés d'un cheval. Il me semble que les deux chevaux en question du mont Quirinal à Rome, les quatre chevaux de bronze posés sur le portail de l'église de S. Marc à Venise, sont tout ce que nous pouvons voir de plus beau dans ce genre ; la tête du cheval de l'empereur Marc-Aurèle ne sauroit être ni mieux tournée, ni plus spirituelle dans la nature. Les six chevaux de bronze qui décoroient le frontispice du théâtre d'Herculanum, étoient de la plus grande beauté, mais de race légère, comme les chevaux barbes : des débris de ces chevaux on en a composé un seul, qu'on voit aujourd'hui dans la cour du cabinet des antiques de Portici. Deux autres petits chevaux de bronze, conservés pareillement parmi les antiques de ce cabinet, méritent une place parmi les monumens les plus précieux de ce genre. Le premier, monté par son cavalier, fut découvert au mois de mai 1761 dans les fouilles d'Herculanum ; mais les jambes du cheval & du cavalier manquoient, ainsi que le bras droit de celui-ci. On a aussi trouvé la base garnie d'argent de ce dernier morceau. Le cheval dans l'attitude du galop & appuyé contre un gouvernail, est de la longueur de deux palmes de

de Naples ; il a les yeux d'argent, une rose du même métal sur le front & attachée à la bride, ainsi qu'une tête de Méduse sur le poitrail. La bride est de cuivre. La figure du cavalier, qui ressemble à Alexandre le grand, a pareillement les yeux d'argent : son manteau est attaché sur l'épaule droite avec une agraffe d'argent. Il tient de la main gauche le fourreau de son épée, ce qui fait présumer qu'il tenoit l'épée de la main droite qui manque. Cette figure a un palme romain & dix pouces de hauteur. L'autre cheval a été trouvé également mutilé & sans cavalier. Depuis le temps de cette découverte, on a trouvé dans le même endroit un autre cheval de même grandeur, monté par une Amazone ; ce cheval, dont le poitrail est appuié sur un Hermès, est dans l'action de sauter. On a quelques médailles de Syracuse & d'autres pays, sur lesquelles il y a des chevaux d'une grande beauté de dessin. L'artiste, qui a gravé les trois lettres ΜΙΘ, initiales de son nom, sous une tête de cheval sur une belle cornaline du cabinet de Stosch, étoit assuré de la perfection de son travail & de l'approbation des connoisseurs (1).

Je répéterai à cette occasion l'observation que j'ai faite ailleurs (2), savoir, que les anciens artistes n'étoient pas plus d'accord sur le mouvement progressif des chevaux, c'est-à-dire, sur leur manière de lever & de porter les pieds en avant, que ne le font quelques auteurs modernes qui ont traité cet article. Quelques-uns prétendent (3) que les chevaux lèvent les deux jambes de chaque côté

(1) Descript. des pier. gr. du cabinet de Stosch, p. 543. Monum. Ant. ined. tom. ij. p. 238.

(2) Ibidem. p. 570.

(3) Borel. de motu animal. p. 1, c. 20. Baldinuc. Vite de Pitt. t. ij, p. 59.

en même temps ; & telle eſt l'allure des quatre chevaux antiques de Veniſe, des chevaux de Caſtor & de Pollux du Capitole, de ceux de Nonius Balbus & de ſon fils à Portici. D'autres ſont perſuadés que les chevaux ſe meuvent en ligne diagonale, ou en forme de croix (1) ; qu'après avoir levé le pied droit de devant, ils lèvent le pied gauche de derrière, ce qui eſt fondé ſur l'expérience & ſur les lois de la mécanique. C'eſt ainſi que lèvent les pieds le cheval de Marc-Aurèle, les quatre chevaux de ſon char ſur le bas-relief du Capitole, ainſi que ceux de Titus ſur l'arc qui porte le nom de cet empereur.

On voit encore à Rome d'autres animaux de fabrique grecque, exécutés en pierres dures & en marbre. A la villa Négroni il y a un très-beau tigre de baſalte, monté par un très-bel enfant de marbre. On voyoit encore à Rome un grand & beau chien de marbre, qui a paſſé en Angleterre depuis quelques années. Peut-être ce chien eſt-il de la main de Leucon, renommé dans ce genre de travail (2). La tête du bouc ſi connu du palais Giuſtiniani, n'eſt pas antique.

La matière n'eſt pas épuiſée par ces obſervations ſur le deſſin du nu des artiſtes Grecs, je le ſens ; mais je crois avoir donné le fil qu'on peut ſuivre avec ſûreté pour ſe tirer de ce labyrinthe. Rome eſt l'endroit le plus convenable pour vérifier & pour appliquer toutes ces obſervations : mais ce n'eſt pas en courant qu'on parviendra à les apprécier & à en tirer de l'utilité. Les choſes qui pourroient paroître d'abord peu conformes aux notions répandues dans ce traité, ſe rapprocheront du ſens de l'auteur à raiſon de l'attention qu'on

(1) Magalotti Lettere.

(2) Anthol, l. vj, c. 1, ep. 2, p. 411.

apportera à l'examen des objets, & confirmeront enfin que les principes qu'il cherche à établir ſont le fruit de pluſieurs années d'expérience.

CHAPITRE V.

Du deſſin des figures drapées.

APRÈS avoir traité dans le chapitre précédent le deſſin du nu des artiſtes Grecs, je me propoſe dans celui-ci d'examiner le deſſin des figures drapées. La diſcuſſion de la draperie eſt d'autant plus néceſſaire dans une hiſtoire ſyſtématique de l'Art, que la plupart des traités qu'on nous a donnés juſqu'ici de l'habillement des anciens ſont plus ſavans qu'inſtructifs, & ſi vagues, qu'un artiſte pourroit les avoir tous lus, & n'en être ſouvent que plus embarraſſé. Ces traités ont été compilés par des gens qui n'avoient que la ſcience des livres, ſans avoir une connoiſſance pratique puiſée dans l'examen des ouvrages de l'Art. Il faut avouer auſſi qu'il eſt très-difficile de déterminer exactement tous les points relatifs à cet objet, & mon deſſein n'eſt pas de donner des recherches détaillées ſur cette partie. Il ſuffit d'ouvrir les yeux pour ſentir la vérité des paroles de Pline, lorſqu'il dit, que les Grecs étoient dans l'habitude de ne rien voiler, tandis que les Romains, ſuivant un uſage contraire, drapoient leurs figures, & revêtoient ſur-tout celles de leurs héros de la cuiraſſe (1). En conſéquence de ce

Introduction.

(1) Græca res eſt, nihil velare; at contrà Romana ac militaris, thoraces addere. PLIN.

principe, je commencerai ce chapitre par la diſcuſſion de l'habillement des femmes, & je le finirai par la notice du vêtement des hommes.

I. De l'habillement des femmes.

Je parlerai d'abord des étoffes, puis des différentes parties & formes de l'habillement des femmes, & enfin de la parure & de l'élégance ſoit de leurs habits mêmes, ſoit du reſte de leur ajuſtement.

A. De l'étoffe du vêtement.

A l'égard du premier point, le vêtement des femmes étoit en partie de toile ou d'autre étoffe légère, & même de ſoie dans les temps poſtérieurs, en partie auſſi de drap. Il y avoit pareillement des habits tiſſus d'or.

1. De la toile & d'autres étoffes légères.

Dans les ouvrages de ſculpture, comme dans ceux de peinture, on reconnoît la toile à ſa tranſparence & à ſes petits plis unis. Les artiſtes donnèrent cette ſorte de draperie à leurs figures, non pas tant parce qu'ils imitoient le linge mouillé, dont ils couvroient leur modèle, que parce qu'au rapport de Thucydide (1), les anciens habitans d'Athènes, ainſi que d'autres peuples de la Grèce, s'habilloient de toile (2), ce qu'il ne faudroit entendre d'après Hérodote que de la tunique des femmes (3). Les Athéniennes portoient encore des habits de lin peu de temps avant le ſiècle des écrivains que nous venons de citer (4); & Thucydide, dans ſa deſcription de la peſte d'Athènes, parle de chemiſes d'une toile très-fine (5). Du reſte, ſi l'on aime mieux prendre pour une étoffe légère la draperie des figures de femmes qui paroît de toile, cela ne change rien à ma thèſe. Il faut bien cependant que les vêtemens de toile aient été d'un uſage fréquent chez les Grecs,

(1) Lib. j, p. 3, l. 1.

(2) Æſchyl. Sept. contr. Theb. v. 1047. Theocrit. Idyl. 2, v. 72.

(3) Lib. v, p. 201, l. 16.

(4) Eurip. Bacch. v. 819.

(5) Λεπτῶν ἱματίων καὶ σινδόνων. l. ij, p. 64, l. 4.

puisque c'étoit dans l'Élide qu'on cultivoit & qu'on mettoit en œuvre le lin le plus beau & le plus fin (1). Il en étoit de même des Romains. L'on sait que les Samnites portoient des habits de toile dans leurs expéditions, & que les Ibériens de l'armée d'Annibal étoient vêtus de vestes de lin couleur de pourpre (2). De-là on peut croire avec assurance que les étoffes de lin n'étoient pas si rares à Rome, que le prétendent quelques écrivains d'après un passage mal entendu de Pline, où cet auteur remarque en citant Varron, que les femmes de la maison de Seranus, à Rome, n'avoient point porté d'habits de lin (3).

b. Du coton.

Les étoffes légères étoient principalement d'un coton qu'on cultivoit & qu'on travailloit dans l'île de Cos (4) ; il étoit destiné pour l'habillement des femmes, tant chez les Grecs que chez les Romains. Lorsque les hommes se servoient d'habits de coton, ils passoient pour des efféminés (5). Cette étoffe étoit quelquefois rayée (6). C'est ainsi qu'on voit vêtu Chæréa travesti en eunuque dans le Térence du Vatican. Souvent aussi la même étoffe est ornée de toutes sortes de fleurs (7). On fabriqua aussi des étoffes légères à l'usage des femmes, du duvet qui croît sur certains coquillages (8), & dont on fait encore aujourd'hui, sur-tout à Tarente, des gants & des bas très-fins & très-chauds pour l'hiver. Les anciens avoient des étoffes si transparentes, qu'ils les appeloient des brouillards (9); &

(1) Pauf. l. v, p. 384, l. 31. Plin. l. xix, c. iv.
(2) Polyb. l. iij, p. 264, A. — Tit. Liv. l. xxij, c. 46.
(3) Plin. l. xix, c. ij, §. j.
(4) Salmaf. Exerc. in Solin. p. 296, A.
(5) Plin. l. xj, c. 27.
(6) Ruben. de re vest. l. j, c. 2, p. 15.
(7) Ἱμάτιον ποικίλον πᾶσιν ἄνθεσι πεποικιλμένον. Plat. Polit. l. viij, p. 450, l. 16.
(8) Salmaf. Not. in Tertul. de Pallio, p. 172, 175.
(9) Turneb. Adv. l. j, c. 15, p. 15.

Euripide, dans la defcription du manteau dont Iphigénie fe couvrit le vifage, dit qu'il étoit fi clair qu'elle pouvoit voir au travers.

c. De la foie.

On croit reconnoître l'habillement de foie fur quelques peintures antiques, à la diverfité de la couleur qui paroît fur la même draperie, & qu'on appelle couleur changeante, *colore cangiante*, ainfi qu'on le voit clairement au tableau nommé vulgairement la noce Aldobrandine, & aux copies des autres peintures découvertes à Rome & détruites depuis, morceaux qui fe trouvent à la bibliothèque du Vatican & au cabinet du cardinal Alexandre Albani. Les habits nuancés fe remarquent encore plus fréquemment dans plufieurs peintures d'Herculanum, comme on l'a obfervé dans le catalogue & dans la defcription de quelques morceaux (1). Cette couleur changeante des draperies vient de la fuperficie polie & du reflet grêle de la foie; effet que ne fauroient produire ni le drap ni le coton, à caufe du fil velu de leur furface. C'eft là ce que Philoftrate veut indiquer, lorfqu'en parlant du manteau d'Amphion, il dit qu'il n'étoit pas d'une feule couleur, mais qu'il en changeoit fuivant les différens afpects (2). Les auteurs anciens nous laiffent ignorer fi, dans les meilleurs temps de la Grèce, les dames Grecques ont porté des habits de foie; mais nous voyons qu'il faut que les artiftes aient connu ces fortes d'étoffes, & qu'ils en aient revêtu leurs modèles. La mode de porter de la foie fut inconnue à Rome jufqu'au temps des empereurs; mais dès que le luxe ne trouva plus de frein, on fit venir des étoffes de foie des

(1) Bayardi, Catal. Ercol. p. 47. D. 244, p. 117, N. 593. Pitt. Ercolan. t. ij, tav. 5, p. 27.

(2) Icon. l. j, n. 10, p. 779.

Indes, & les hommes mêmes s'en habillèrent (1). Cette fureur de porter de la soie la fit prohiber par une loi de Tibère. Sur les draperies de plusieurs peintures antiques, on voit une couleur changeante particulière, un rouge & un violet avec un bleu céleste, ou un rouge dans les enfoncemens & un vert dans les saillies, ou bien un violet dans les enfoncemens & un jaune dans les saillies. Ces nuances dénotent des étoffes soyeuses, mais des étoffes tissues de manière que le fil de la chaîne & celui de la trame avoient été teints à part chacun de l'une de ces deux couleurs. Au moyen de cet artifice, les couleurs s'éclairent mutuellement dans le jet des draperies, selon la direction des plis. La matière qui recevoit le plus communément la couleur de pourpre étoit de laine; mais il y a apparence qu'on l'a donnée aussi à la soie. Il y avoit deux sortes de pourpre: la première sorte étoit violette (2), ΙΑΝΘΙΝΟΣ (3), couleur que les Grecs désignoient par un mot qui signifie proprement couleur de mer (4), & qui nous indique la pourpre de Tarente (5): la seconde, qui étoit cette couleur précieuse nommée la pourpre de Tyr, ressembloit à notre laque.

d. Du drap.

L'habillement de drap sur les figures se distingue facilement de celui de toile & d'autres étoffes légères. Un artiste François, qui n'a remarqué sur le marbre que des étoffes fines & transparentes (6), ne s'est rappelé que la Flore Farnèse & d'autres figures drapées de la même manière. On peut

(1) Tacit. Annal. l. ij, c. 33.
(2) Corn. Nep. Fragm. p. 158. edit. in us. Delph. Colomn. de Purp. p. 6.
(3) Plin. l. xxj, c. 14.
(4) Excerpt. Polyb. lib. xxxj, p. 177, l. 5. Conf. Hadr. Jun. Animadv. lib. ij, c. 2. Bochart, Hieroz. t. j, p. 730.
(5) Horat. l. ij, ep. 1, v. 207.
(6) Falconet, Réflexions sur la sculpture, p. 52. 58.

avancer hardiment qu'il s'eſt conſervé autant de ſtatues de femmes vêtues d'étoffes de laine, que de ſtatues ajuſtées de draperies légères. Le drap eſt connoiſſable à l'ampleur de ſes plis, ainſi qu'aux caſſures qu'il contractoit lorſqu'on le plioit : nous parlerons ci-après de ces caſſures.

e. Des draps d'or.

J'ajouterai aux différentes étoffes qui entrent dans l'ajuſtement des femmes, les étoffes d'or, quoiqu'elles ne ſoient pas proprement de notre reſſort : c'eſt pour remarquer toutes les ſortes d'habits, car d'ailleurs il n'y a point de figures peintes en drap d'or. Les riches étoffes des anciens n'étoient pas fabriquées, comme celles des modernes, d'un fil d'or ou d'argent très-mince, filé ſur une trame de ſoie ; mais elles étoient tiſſues d'un or ſans aucun alliage. C'eſt ce que nous apprend Pline, lorſqu'en parlant d'Agrippine épouſe de Claude, il dit que cette princeſſe aſſiſta à une Naumachie, ou ſpectacle d'un combat naval, vêtue d'un *paludamentum* tiſſu d'or pur. *Nos vidimus Agrippinam Claudii principis, edente eo navalis prælii ſpectaculum, aſſidentem ei, indutam paludamento auro textili, ſine alia materia* [1]. Ce même auteur rapporte que Tarquin l'Ancien avoit déja porté une robe d'or, *tunicam auream*. Depuis mon ſéjour à Rome, on a découvert deux urnes funéraires dans leſquelles il y avoit des habits faits d'un or pur, que les poſſeſſeurs firent fondre ſur le champ. Les pères du college Clémentin, dans la vigne deſquels on a trouvé la dernière urne de baſalte verdâtre, ont avoué qu'ils avoient tiré de leurs habits quatre livres d'or ; mais il eſt probable qu'ils n'ont pas accuſé juſte. Quelques pièces de galons d'or du cabinet d'Her-

(1) Plin. l. xxxiij, c. 3, p. 39. Dio. Caſſ. l. lx, p. 687.

culanum peuvent nous donner une idée de cette ſorte d'étoffe : ces pièces ſont pareillement fabriquées d'or pur.

B. Des différentes ſortes & formes d'habits de femmes.

Quant au ſecond point des habits de femmes, c'eſt-à-dire, quant à leurs différentes eſpèces & formes, il faut y remarquer trois pièces, la tunique, la robe & le manteau, dont la forme eſt la plus naturelle qu'on puiſſe imaginer. Dans les temps les plus reculés de la Grèce, les femmes ſuivoient la mode dorienne par rapport à leur habillement (1). Dans les temps poſtérieurs, les Ioniens ſe diſtinguèrent des autres. Mais il paroît que, dans la repréſentation des figures divines & héroïques, les artiſtes s'en tinrent à la façon antique.

a. De la tunique.

La tunique qui tenoit lieu de chemiſe, ſe voit à pluſieurs figures deshabillées ou dormantes, comme à la Flore Farnèſe, aux ſtatues des Amazones du Capitole, à la prétendue Cléopâtre de la villa Mattei, & à un bel hermaphrodite du palais Farnèſe. La plus jeune des filles de Niobé, qui ſe jette dans le ſein de ſa mère, n'eſt vêtue que de la tunique. Les Grecs nommoient ce vêtement ΧΙΤΩΝ (2) ; les femmes qui n'étoient vêtues que de la tunique, avec laquelle elles couchoient, s'appeloient ΜΟΝΟΠΕΠΛΟΙ (3), ou bien ΜΟΝΟΧΙΤΩΝΕΣ (4). A ce qu'on voit par les figures que nous venons de citer, la tunique étoit de lin ou d'une étoffe légère, ſans manches, & attachée avec un bouton ſur les épaules, de ſorte qu'elle couvroit toute la poitrine, à moins qu'on ne la détachât de deſſus les épaules. C'étoit un vêtement de cette eſpèce que portoient les filles

(1) Herod. l. v, p. 201, l. 18.
(2) Achil. Tat. Er. l. j, p. 9, l. 3.
(3) Eurip. Hecub. v. 933.
(4) Plutarch. Syll. p. 855, l. 21.

Lacédémoniennes, & cela ſans ceinture (1). Au haut du cou on remarque quelquefois une bande pliſſée d'une étoffe plus fine ; ce qui peut bien mieux être appliqué, d'après la deſcription que Lycophron nous donne de la tunique d'homme, à la chemiſe dans laquelle Clytemneſtre embarraſſa Agamemnon lorſqu'elle le fit aſſaſſiner (2), qu'aux tuniques de femmes.

Un écrivain moderne prétend qu'il n'étoit pas permis aux dames Romaines de porter des chemiſes d'homme avec des manches, mais peut-être a-t-il voulu dire des tuniques. Quoiqu'il en ſoit, je voudrois voir la preuve de cette aſſertion (3). Je ne me rappelle pas d'avoir vu des tuniques avec des manches longues & étroites à des figures d'hommes, ni grecques, ni romaines, à l'exception des figures théatrales. Mais ſur quelques tableaux d'Herculanum on voit des robes avec des manches courtes, qui ne deſcendent que juſqu'au milieu de la partie ſupérieure du bras ; robes qu'on appeloit de-là *colobia*. Les ſeules figures qui repréſentent des perſonnages comiques ou tragiques, ſont ajuſtées d'habits d'hommes avec des manches longues & étroites, ainſi que nous le voyons à deux petites ſtatues de comiques à la villa Mattei, & à une autre ſemblable à la villa Albani, de même qu'à une figure tragique ſur un tableau d'Herculanum (4). Cependant cette repréſentation eſt encore plus évidente & ſe voit à un plus grand nombre de figures ſur un bas-relief de la villa Pamfili, que j'ai fait connoître dans mes Monumens de l'Antiquité (5). Les valets de comédie portent

(1) Schol. ad Eurip. Hec. l. c.

(2) Alex. v. 1100. Conf. Caſaub. Anim. in Suet. p. 28. D.

(3) Nadal, Diſſ. ſur l'habil. des Dames Romaines.

(4) Pitt. Erc. t. iv, tav. 41.

(5) Monum. Ant. ined. n. 189.

deſſus l'habillement à longues manches étroites, une caſaque courte avec des demi-manches (1). Je reviendrai encore ſur ce ſujet, ci-après à l'article de la tunique des hommes.

J'ai dit excluſivement que les manches longues & étroites ne ſe trouvent pas aux figures d'homme grecques & romaines, les figures théatrales exceptées ; & j'ajouterai ici que ces mêmes manches caractériſent toutes les figures phrygiennes, c'eſt ainſi qu'on les voit aux belles ſtatues de Pâris dans les palais Lancellotti & Attemps, & à d'autres figures du même perſonnage, tant ſur les bas-reliefs que ſur les pierres gravées. De-là vient que Cybèle (2), comme divinité phrygienne, eſt toujours figurée avec des manches de la forme en queſtion, ainſi qu'on le remarque à la figure de ronde-boſſe de cette déeſſe, conſervée au cabinet du Capitole. Il réſulte du même principe, qu'Iſis, enviſagée comme une divinité étrangère, eſt la ſeule déeſſe, conjointement avec Cybèle, qui ait des manches longues & étroites. Les figures qui doivent déſigner des nations barbares, ont coutume d'être ajuſtées à la phrygienne, ayant les bras revêtus de manches. Lorſque Suétone parle d'une toge germanique, il paroît entendre par-là une robe avec des manches faites de cette manière (3).

b. De la robe, & particulièrement de la robe carrée.

La robe des femmes ne conſiſtoit ordinairement qu'en deux longues pièces de drap, ſans coupe & ſans forme, couſues ſeulement dans leur longueur & attachées ſur les épaules par un ou pluſieurs boutons : c'eſt ainſi que Joſeph nous décrit les robes ordinaires (4). On ſubſtitua quelquefois au

(1) Pitt. Erc. t. iv, tav. 33.
(2) Monum. Ant. ined. n. 8.
(3) Sueton. Domit. c. 4.
(4) Ant. Jud. l. iij, c. 8, l. 4.

bouton une agraffe pointue. Les femmes d'Argos & d'Égine portoient ces sortes d'agraffes plus grandes que celles d'Athènes (1). C'étoit-là ce qu'on appeloit la robe carrée, & Saumaise se trompe lorsqu'il avance qu'elle étoit taillée en rond (2); il donne la forme du manteau à la robe, & celle de la robe au manteau. Cette robe, qui se passoit aussi par dessus la tête, étoit l'ajustement le plus ordinaire des figures divines ou de celles des temps héroïques. Les robes des jeunes Lacédémoniennes étoient ouvertes en bas sur les côtés (3), & voltigeoient librement comme on le voit aux figures des danseuses.

aa. De la robe avec des manches étroites & cousues.

Les femmes portoient encore des robes avec des manches étroites & cousues, qui venoient jusqu'aux poignets, & qui se nommoient de-là ΚΑΡΠΩΤΩΙ, de ΚΑΡΠΟΣ, le poignet (4). C'est ainsi qu'est vêtue l'aînée des deux plus belles filles de Niobé, & pareillement la prétendue Didon parmi les tableaux d'Herculanum : sur les vases peints on trouve encore un plus grand nombre de figures ajustées de cette manière. Quand les manches sont très-larges, comme à deux belles statues de Pallas de la villa Albani, ce ne sont pas les manches de la robe qu'on voit, ce sont celles de la tunique. Pour lors elles ne sont pas coupées séparément, mais la partie de la robe carrée qui tombe de l'épaule sur le bras, se trouve arrangée en forme de manches au moyen de la ceinture. Quand ces robes, au lieu d'être cousues sur les épaules, sont attachées par des boutons, alors les boutons tombent sur les bras. Aux jours solemnels, les

(1) Herodot. l. v, p. 201, l. 24.
(2) Not. in Script. Hist. Aug. p. 389. D.
(3) Plutarch. in Numa, p. 140, l. 19.
(4) Salm. in Tert. de Pal. p. 44.

femmes portoient des robes de cette ampleur (1). Mais dans toute l'antiquité on ne trouve pas de manches larges plissées & retroussées, comme celles de nos chemises modernes, & comme le Bernin en a donné une à sainte Véronique dans l'église de saint Pierre à Rome. D'autres sculpteurs modernes en ont donné de semblables à leurs figures de femmes.

La robe ne se trouve jamais garnie de franges, ni à sa bordure d'en bas, ni ailleurs; ce que j'observe ici pour servir d'explication à ce que Callimaque, en parlant de la robe de Diane, appelle ΛΕΓΝΩΤΟΝ. Les interprètes anciens & modernes se sont également trompés en rendant ce terme par celui de franges; le seul Spanheim a rencontré plus juste, en l'expliquant par le mot de bandes brochées dans leur longueur. Callimaque introduit cette déesse qui supplie Jupiter de lui accorder entr'autres choses la permission de porter sa robe retroussée jusqu'aux genoux (2). Mais ni les peintures ni les sculptures antiques ne nous offrent nulle part la robe de Diane garnie de bandes ou de franges dirigées de haut en bas: tout ce qu'on y voit, c'est que la bordure est indiquée par une large garniture brochée, qui ne se remarque nulle part plus distinctement qu'à la statue de cette déesse, conservée au cabinet d'Herculanum, & décrite au second chapitre de l'Art des Etrusques. Je suis donc d'opinion que le mot de ΛΕΓΝΩΤΟΝ désigne la bordure garnie ou l'ornement de la robe.

(1) Tit. Liv. l. xxvij, c. ult. *amplissima vestis.*

(2) : : : : καὶ ἐς γόνυ μέχρι χιτῶνα
Ζώννυσθαι λεγνωτὸν . . . . .
Hymn. in Dian. v. 11.

bb. De la manière de retrouſſer la robe, & d'attacher la ceinture.

Les filles auſſi bien que les femmes attachoient leur robe ſous le ſein (1), comme cela ſe pratique encore dans quelques endroits de la Grèce (2), & de la même façon que la portoient les grands-prêtres des Juifs (3). C'étoit là ce qui s'appeloit ΒΑΘΥΖΩΝΟΣ, épithète qu'Homère (4) & d'autres poètes donnent aſſez communément aux femmes Grecques. L'expreſſion de ΒΑΘΥΖΩΝΟΥΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ qui revient ſi ſouvent, a été rendue par Barnès, dans un endroit, par *profundè ſuccinctæ*, & dans un autre, par *demiſſas zonas habentes*: verſions également fautives. Les ſcholiaſtes n'ont pas mieux ſaiſi le ſens de cette épithète; & lorſqu'il eſt dit dans l'*Etymolog. magn.* que c'eſt un ſurnom donné aux femmes barbares, on ſe fonde apparemment ſur un paſſage d'Eſchyle (Perſ. v. 155.) Stanley a ſaiſi le vrai ſens de ce mot, en le rendant par *altè cinctæ*, Le ſcholiaſte de Stace (5) ne nous donne pas une trop haute idée de la figure de la Vertu, lorſqu'il nous dit qu'elle étoit repréſentée ceinte fort haut. Le ruban ou la ceinture qui ſoutenoit ainſi la robe, & que les Grecs nommoient ΤΑΙΝΙΑ, *ſtrophium* (6), quelquefois *mitra* (7), eſt viſible à la plupart des figures. A la petite Pallas de bronze de la villa Albani (8), ainſi qu'aux figures de femmes du plus beau vaſe de la collection d'Hamilton, on voit trois cordons avec un nœud ſe détacher des

(1) Val. Flac. Argon. lib. vij, v. 355.

(2) Pocock's Deſcript. of the Eaſt. tom. ij, part. j, p. 266.

(3) Reland. Ant. Hebr. p. 145.

(4) Il. γ'. 590. Od. ί. 154.

(5) Lutat. in lib. x. Theb. Stat.

(6) Æſchyl. Sept. contr. Theb. v. 877. Catul. Epithal. v. 65. Je crois que *luctantes* conviendroit mieux ici que *lactantes*.

(7) Non. Dionyſ. l. j, p. 15, v. 5; p. 22, v. 12.

(8) La Chauſſe, Muſ. Rom. ſect. ij, tav. 9.

deux bouts de la ceinture attachée ſur la poitrine. Cette ceinture forme ſous le ſein un nœud de ruban, & quelquefois un nœud en forme de roſe, qu'on ne remarque pas aux deux plus belles filles de Niobé. A la plus jeune de ces filles, on voit les bouts de la ceinture paſſer ſur les épaules & ſur le dos; on les voit de même aux quatre Caryatides de grandeur naturelle, trouvées au mois d'avril 1761 à Monte Portio, près de Fraſcati. Cette pièce de l'ajuſtement s'appeloit chez les anciens, du moins dans les temps poſtérieurs, *ſuccinctorium*, ou *bracile* (1). Les figures du Térence du Vatican nous montrent que la robe tenoit de cette façon à deux rubans, qui devoient être attachés ſur le haut des épaules : car il y a des figures où ces bandes deſcendent des deux côtés. Au reſte, quand ils étoient attachés, ils ſoutenoient & relevoient la ceinture aſſujettie ſous le ſein. Il faut ſe repréſenter d'une bonne longueur la ceinture nommée TAINIA, puiſque Chloé, dans le roman de Longus, s'en ſert au défaut d'une corde pour faire tirer ſon cher Daphnis de la foſſe aux loups. Ce lien ne ſauroit être un ajuſtement de tête, comme il eſt repréſenté dans la gravure. A quelques figures cette ceinture eſt auſſi large qu'une ſangle : c'eſt ainſi qu'on la voit à la Muſe preſque coloſſale de la Chancellerie, à l'Aurore de l'arc de Conſtantin, & à une Bacchante de la villa *Madama*. La Muſe tragique, Melpomène, porte communément une ceinture large; ſur une grande urne funéraire de la villa Mattei, on voit la même Muſe avec une ceinture brodée (2). Uranie eſt auſſi décorée quelque-

(1) Iſidor. origin. lib. xix
(2) Spon. Miſcel. Ant. p. 44. Montfaucon Ant. expl. t. j, pl. 66.

fois d'une pareille ceinture. Dans un fragment du poëte Turpilius, une jeune fille dit : » Malheureuse que je suis, j'ai perdu une lettre, » qui s'est échappée de mon sein. « Un savant prétend inférer de ces paroles, qu'avec le temps on a donné à cette bande, ou à cette ceinture, une forme particulière (1). C'est ce qui ne s'ensuit nullement : la belle affligée parle d'une lettre qu'elle avoit cachée entre sa tunique & sa robe sous la ceinture (2).

Les Amazones sont les seules qui ne portent pas la ceinture immédiatement au dessous du sein. Elles la portent, comme les hommes, sur les reins, & cela autant pour caractériser leur humeur belliqueuse, que pour tenir ou pour relever leur robe. Se ceindre, signifie dans Homère se préparer au combat. De-là cet ajustement des Amazones est à proprement parler une ceinture. La seule Amazone du palais Farnèse, moins grande que nature, blessée & tombant de cheval, a ce ruban attaché au dessous du sein.

Nous voyons donc, par ce que nous venons de dire, de quelle manière il faut entendre Philostrate, lorsqu'il dit que dans le tableau de Comus, ce dieu de la joie étoit peint entouré de femmes & d'hommes, & que ces derniers étoient représentés avec des souliers de femmes, le corps ceint & la robe retroussée contre l'usage, ΚΑΙ ΖΩΝΝΥΝΤΑΙ ΠΑΡΑ ΤΟ ΟΙΚΕΙΟΝ : c'est-à-dire, que les hommes portoient la ceinture au dessous du sein comme les femmes (3). A l'égard des souliers de femmes, les joueurs de flûtes paroissoient sur la scène

(1) Nadal, Dissert. sur l'habil. des Dames Romaines, p. 251.

(2) Me miseram, quod inter vias epistola excidit mihi, inter tuniculam & strophium collocata.

(3) Philost. l. j. Icon. 2. p. 766.

ſcène avec une pareille chauſſure ; & le premier qui ſe préſenta ainſi chauſſé, fut Battulus d'Ephèſe (1).

cc. De la ceinture, ou du ceſte de Vénus.

Vénus, loiſqu'elle eſt drapée, eſt toujours figurée avec deux ceintures, dont la ſeconde eſt placée au deſſous du bas-ventre. C'eſt ainſi qu'on voit cette ſeconde ceinture à la Vénus du Capitole, dont la tête eſt d'après nature, & qui eſt placée à côté de Mars (2) : elle ſe voit de même à la belle Vénus drapée qui étoit autrefois au palais Spada, & que poſſède aujourd'hui le lord Egremont. Cette ceinture inférieure n'appartient qu'à cette déeſſe : c'eſt celle que les poètes appellent la ceinture ou le ceſte de Vénus. Je ne ſache perſonne qui ait jamais fait cette remarque. Lorſque Junon voulut enflammer le cœur de Jupiter, elle pria Vénus de lui prêter cette ceinture myſtérieuſe : l'ayant obtenue, elle la mit dans ſon giron, ſelon l'expreſſion d'Homère (3), c'eſt-à-dire, autour de la partie inférieure du bas-ventre, qui eſt la place qu'elle occupe aux figures dont il s'agit ici. Que l'on confronte avec cette explication ce que d'autres ont dit de la ceinture de Vénus (4), on verra que leur opinion n'eſt pas ſoutenable. Les anciens commentateurs d'Homère n'ont pas mieux ſaiſi le ſens du poète dans cet endroit. Il eſt certain que ΕΓΚΑΤΘΕΟ ΚΟΛΠΩ, *mets la ceinture dans le giron*, ne ſignifie pas, comme le Scholiaſte le prétend, la même choſe que ΚΑΤΑΚΡΥΠΣΟΝ ΤΩ ΙΔΙΩ ΚΟΛΠΩ, *caches-la dans le giron*. Euſtathe, dans ſa dérivation du mot ΚΕΣΤΟΣ, n'en

(1) Liban. vit. Demoſth.

(2) Muſ. Capit. t. iij, tav. 20.

(3) Il. ξ'. v. 219. 223. Conf. Non. Dionyſ. l. ij, p. 95, l. 17.

(4) Rigalt. Not. in Onoſandri Strat. p. 37 & ſeq. Prideaux, Not. ad Marm. Arund. p. 24. Ces deux ſavans prennent la ceinture pour la robe.

atteint pas mieux la vraie ſignification. Ariſtide paroît auſſi l'avoir ignorée, puiſqu'en parlant de cette ceinture il emploie l'expreſſion, ΟΣ ΤΙΣ ΠΟΤΕ ΟΥΤΟΣ Ο ΚΕΣΤΟΣ ΕΣΤΙΝ (1), *quelle qu'en ſoit la forme.* M. Martorelli, profeſſeur de langue grecque à Naples, remarque fort judicieuſement (2) que ce mot n'eſt pas un ſubſtantif, mais un adjectif, dont les poètes grecs des temps poſtérieurs ſe ſont ſervis ſubſtantivement. Il ſemble auſſi que l'auteur d'une épigramme grecque ſur Vénus (3), n'a pas compris quelle ceinture déſigne le mot ΚΕΣΤΟΣ, il la confond avec la ceinture ordinaire qui ſe mettoit au deſſous du ſein, ΑΜΦΙ ΜΑΖΟΙΣ ΚΕΣΤΟΣ ΕΛΙΧ. Par l'explication que nous venons de donner de la ceinture de Vénus, nous répandons du jour ſur un paſſage de Pline, où cet écrivain parle de la ſtatue d'un ſatyre qui tenoit la figure d'un Bacchus, *Palla velatum Veneris*, le corps ceint comme Vénus; du moins c'eſt ainſi que je l'entends. Ce paſſage a toujours paru obſcur: de-là quelques ſavans ont cru qu'il falloit lire *Veneri* au lieu de *Veneris*, comme ſi le ſatyre amenoit Bacchus à Vénus. Mais Pline ne parle pas ici de groupe (4). Le ceſte ou la ceinture que Junon emprunta de Vénus fut cauſe ſans doute que les Syriens donnoient cet ornement à l'épouſe de Jupiter. Gori croit (5) que deux des trois Graces, qui ſont ſur une urne funéraire, tiennent cette ceinture dans leurs mains, ce qui n'eſt pas aiſé à prouver.

d. Des figures ſans ceinture.

Il nous reſte ſans ceinture quelques figures vêtues de la ſimple tunique qui, détachée ſur une

(1) Ariſtid. Iſthm. in Nept. p. 42. C.

(2) Comment. de Regia Theca Calamar. p. 153.

(3) Anthol. Epigr. græc. l. v, p. 231. a.

(4) Plin. l. xxxvj, c. 4, §. 8.

(5) Muſ. Etr. t. j., p. 217.

des épaules, tombe négligemment & ne les couvre qu'à demi. Celle de la prétendue Flore, ou plutôt d'une des Heures du palais Farnèse, tombe sur le bas-ventre. Antiope, mère d'Amphion & de Zéthus, dans le même palais, & une statue de la villa Médicis, la portent sur les hanches : c'est ainsi que Longus décrit ses nymphes (1). Les peintures (2), les marbres & les pierres gravées (3), nous offrent des danseuses & des bacchantes sans ceinture, ou la portant à la main, soit pour désigner leur mollesse voluptueuse, (Bacchus n'en a point pour la même raison), soit pour indiquer que l'exercice de la danse ne permet pas au corps d'être gêné ou serré par aucun lien. On voit parmi les tableaux d'Herculanum deux jeunes filles sans ceinture (4); l'une tient de la main droite un plat de figues, & de la gauche une aiguière penchée; l'autre porte un plat & une corbeille. Ces jeunes filles pourroient fort bien représenter les personnes qui servoient dans le temple de Pallas, & qui étoient appelées ΔΕΙΠΝΟΦΟΡΟΙ, *porteuses de mets* (5). Les éditeurs des antiquités d'Herculanum, ne nous expliquent point ces figures; mais elles ne signifient rien, si elles ne représentent pas ce que je viens de dire. Cependant une épigramme grecque nous apprend que l'antiquité connoissoit la statue d'une danseuse avec une ceinture (6). Les anciens figuroient encore sans ceinture les femmes plongées dans l'affliction, sur-tout lorsqu'elle avoit pour motif la perte de leurs parents & de leurs proches :

(1) Long. Past. l. j, p. 10.
(2) Pitt. Ercol. t. j, tav. 31.
(3) Descr. des pier. gr. du cab. de Stosch, p. 255, n. 1577.
(4) Pitt. Erc. t. j, tav. 22-23.
(5) Suidas in Δειπνοφόροι.
(6) Anthol. l. iv, c. 35, p. 363, l. 13.

c'eſt ainſi que Sénèque introduit les Troyennes, pleurant la mort d'Hector, *veſte remiſſâ* (1). Sur un bas-relief de la villa Borghèſe, Andromaque reçoit le corps de ſon époux aux portes de Troie (2), accompagnée des Dames Troyennes, & vêtue d'une robe traînante ſans ceinture. Cet uſage étoit auſſi établi chez les Romains. L'ordre des chevaliers, accompagnant le corps d'Auguſte juſques à ſon tombeau, porta des robes traînantes (3).

C. Du manteau des femmes, & de sa forme circulaire.

La troiſième pièce de l'habillement des femmes, étoit le manteau nommé par les Grecs ΠΕΠΛΟΝ, terme qui ſignifioit proprement le manteau de Pallas, & qui ſervit enſuite à déſigner le manteau des autres divinités (4), & même celui des hommes (5). Il n'étoit point carré, comme Saumaiſe ſe l'eſt imaginé : c'étoit un drap coupé en rond, de la même façon que le ſont nos manteaux. Il y a grande apparence que le manteau des hommes a été de la même forme. Ce ſentiment eſt à la vérité oppoſé à celui des Savans qui ont écrit ſur l'habillement des anciens, mais qui n'ont jugé, pour la plupart, que d'après des livres & des eſtampes peu fidèles. Ne pouvant entrer ici dans les détails pour expliquer les anciens auteurs, ni pour concilier ou réfuter leurs commentateurs, je me contente d'y trouver la forme que j'indique. Les anciens parlent en général de manteaux carrés : ce qui ne fait aucune difficulté, ſi on n'entend pas par-là du drap coupé en pluſieurs angles, mais un manteau à quatre pans, formés

(1) Troad. v. 83.
(2) Monum. Ant. ined. n. 135.
(3) Suet. Aug. c. 100.
(4) Non. Dionyſ. l. ij, p. 45, l. 17.
(5) Æſchyl. Perſ. v. 199, 468, 1035; Sophocl. Trachin. v. 609, 684; Eurip. Heracl. v. 49, 131, 604; Helen. v. 430, 573, 1556; Ion, v. 326; Herc. Fur. v. 333.

par quatre petites houpes ou glands qui lui servoient d'ornement.

A la plupart des manteaux des perſonnes de l'un & de l'autre ſexe dont on connoît des ſtatues, ou qui ſont repréſentées ſur des pierres gravées, il n'y a que deux glands de viſibles; les deux autres ſe trouvent cachés par le jet du manteau. Quelquefois on en voit trois, comme à une Iſis exécutée dans le ſtyle étruſque, à un Eſculape de grandeur naturelle ainſi que la figure précédente, & à un Mercure ſur un des deux beaux candélabres de marbre, du palais Barberini. On voit les quatre glands aux quatre coins du manteau à l'une des deux figures étruſques ſe reſſemblant & de grandeur naturelle, conſervées au même palais, ainſi qu'à la muſe de la Tragédie ſur l'urne funéraire dont nous avons parlé ci-devant. Il eſt évident que ces glands ne ſont point attachés à des angles; & le manteau ne peut avoir de coins, parce que, s'il étoit coupé en carré, le jet des plis qui tombent en tout ſens ne pourroit pas être ondoyant. Les manteaux de figures étruſques ont les mêmes plis, d'où il réſulte qu'ils ont eu la même forme, ce qu'on peut voir ſur le bas-relief de la villa Albani, qu'on trouvera gravé dans le troiſième volume de cette Hiſtoire.

a. Du manteau garni de houpes, ou de glands.

Tout le monde peut ſe convaincre de ce que j'avance, en eſſayant de jeter ſur ſes épaules, à la manière des anciens, un morceau de drap rond, couſu ſeulement de quelques points. La forme de nos chaſubles, coupées preſqu'en rond par devant & par derrière, indique aſſez qu'elles ont été anciennement toutes rondes, &

qu'elles ont eu la forme des manteaux; forme qu'ont encore aujourd'hui les chasubles grecques. Cet ornement se mettoit par dessus la tête au moyen d'une ouverture (1); &, pour que le prêtre fût moins gêné en officiant à l'autel, il étoit relevé par dessus le bras, de sorte que cette mante descendoit en forme d'arc par devant & par derrière. Les chasubles ayant été faites ensuite de riches étoffes, on leur donna, autant par épargne que pour la commodité, la forme qu'elles avoient quand on les relevoit par dessus les bras, c'est-à-dire, la même qu'elles ont aujourd'hui.

Quant aux manteaux, tant des figures d'hommes que de celles de femmes, il est à propos d'observer qu'ils ne sont pas toujours représentés avec autant d'exactitude que les autres vêtemens, & que souvent à cet égard l'artiste ne consulte que son goût. On peut s'en convaincre par la seule inspection: une statue d'empereur assis, conservée dans la villa Albani, sur laquelle on a placé une tête de Claude, est ornée du *Paludamentum*, ou de la chlamyde; or ce manteau, qui devroit être court, puisque les Romains le portoient ainsi, paroît cependant tel qu'il traîneroit à terre si la figure étoit debout. Le statuaire qui avoit fait ce morceau jugea à propos de jeter une partie du manteau sur les cuisses de sa figure, pour ménager de beaux plis & pour ne pas laisser les deux jambes découvertes, ce qui auroit causé de la monotonie.

b. De la manière de mettre le manteau.

Les anciens avoient plusieurs façons de mettre & de jeter le manteau, ΕΠΙΒΑΛΛΕΣΘΑΙ : la plus ordinaire étoit d'en croiser un tiers ou un quart qui, lorsque le manteau étoit mis, pouvoit servir à couvrir la tête. C'est ainsi que Scipion Nasica,

(1) Ciampini, Vet. Monum. t. j, c. 26, p. 239.

ſuivant Appien (1), relevoit par deſſus ſa tête le bord de ſa toge, ΚΡΑΣΠΕΔΟΝ. Quelques auteurs (2) nous apprennent qu'on mettoit auſſi le manteau plié en double, ce qui formoit alors un plus grand volume, comme nous le voyons à quelques ſtatues. C'eſt ainſi, entre autres, qu'eſt plié le manteau des deux belles ſtatues de Pallas de la villa Albani; & ces plis ne ſont pas ſimplement un effet du jet du manteau, puiſqu'en paſſant ſous le bras gauche & ſous l'égide, il remonte par devant & par derrière, & ſe réunit ſur l'épaule droite.

Il eſt vraiſemblable que le double drap des Cyniques, n'étoit autre choſe qu'un manteau plié en double (3), quoique la ſtatue d'un philoſophe de cette ſecte, de grandeur naturelle & de la même villa Albani, n'ait pas ſon manteau plié de cette manière. Cette ſtatue ſe diſtingue par une grande beſace, faite comme une gibeciere de chaſſeur, qui deſcend de l'épaule droite ſur le côté gauche, par un bâton noueux & par les rouleaux écrits qu'on voit à ſes pieds. Comme les Cyniques ne portoient point de tuniques, ils avoient plus beſoin que d'autres de doubler leur manteau : explication qui me paroît plus naturelle que tout ce qu'ont écrit là-deſſus les Saumaiſes & les autres commentateurs. Le mot *double* ne peut pas non plus s'entendre de la manière de jeter le manteau, comme le prétendent les ſavans: en effet ſur la ſtatue dont nous parlons, le jet du manteau ne diffère pas de celui de la plupart des figures couvertes de ce vêtement.

c. Du manteau double des Cyniques.

Quoique le manteau fût ordinairement jeté

d. Autre façon de jeter le manteau des femmes.

(1) Bel. Civ. l. j, p. 168, l. 6.
(2) Cuper. Apoth. Hom. p. 144.
(3) Horat. lib. j, epiſt. 17, v. 25.

ſur l'épaule gauche, en paſſant ſous le bras droit, quelquefois auſſi il n'enveloppoit point le corps, mais il étoit ſeulement fixé ſur les épaules par deux boutons. Tel eſt le manteau de la belle & unique ſtatue de Leucothoé à la villa Albani, & de deux Cariatides de la villa Negroni, toutes trois de grandeur naturelle. En voyant ces manteaux, il faut ſuppoſer que le tiers au moins en étoit croiſé, comme on le remarque ſenſiblement au manteau d'une figure de femme plus grande que nature, dans la cour du palais Farnèſe : la partie rabattue de cette ſorte d'habit, eſt retenue & attachée par la ceinture. La figure d'une Muſe plus grande que nature dans la cour de la chancellerie, & celle d'Antiope du groupe nommé vulgairement le taureau Farnèſe, nous offrent une pareille mante traînante, où la queue eſt relevée & paſſée ſous la ceinture. Le manteau s'attachoit auſſi quelquefois par un nœud ſous le ſein, comme ſont attachés les manteaux de quelques figures égyptiennes, & celui d'Iſis en particulier ; ce que j'ai déja indiqué dans le ſecond livre de cette Hiſtoire. D'autres fois encore, au lieu de faire un nœud, on attachoit les deux bouts du manteau ſous la poitrine avec une agraffe, ΠΕΡΟΝΙΣ (1); de ſorte qu'il eſt à préſumer que l'un des bouts deſcendoit le long de l'épaule, & que l'autre paſſoit par deſſous le bras. Je remarquerai comme une particularité, que le torſe d'une ſtatue de la villa du comte de Fede, où étoit la fameuſe villa Hadriani de Tibur, a, par deſſus ſon manteau, attaché ſur la poitrine ainſi que celui d'Iſis, une eſpèce de voile tiſſu comme un réſeau. Ce réſeau eſt apparemment la ſorte de voile qui s'appeloit

(1) Sophocl. Trachin. v. 942.

ΑΓΡΗΝΟΝ. C'étoit un ajuſtement propre aux perſonnes qui célébroient les orgies de Bacchus (1), ainſi qu'un attribut de Tiréſias & des autres devins (2).

c. Du manteau court des dames Grecques.

Au lieu de ce grand manteau, on étoit auſſi dans l'uſage d'en porter un plus petit, fait de deux morceaux couſus par en bas, & attachés par deſſus l'épaule avec un bouton, de façon qu'il y avoit deux ouvertures ménagées pour paſſer les bras. Les Romains appeloient ce manteau *Ricinium* (3). Quelquefois il deſcend à peine juſqu'aux manches, & il n'eſt ſouvent guère plus long que les mantelets de nos jours. En effet nous voyons ſur quelques peintures d'Herculanum, que ce vêtement eſt fait comme celui que portent les dames d'aujourd'hui : c'eſt un mantelet léger qui couvre les bras & qui paroît coupé en rond, de ſorte qu'il falloit le paſſer par deſſus la tête. C'eſt probablement là cette pièce de l'habillement des femmes, que les Grecs nommoient ΕΝΚΥΚΛΙΟΝ, ou ΚΥΚΛΑΣ, c'eſt-à-dire un habit rond, du mot ΚΥΚΛΟΣ ; on la nommoit encore ΑΝΑΒΟΛΑΔΙΟΝ & ΑΜΠΕΧΟΝΙΟΝ (4). La Flore du Capitole nous offre une ſingularité : c'eſt un manteau plus long compoſé pareillement de deux pièces, l'une de devant, l'autre de derrière. Ce vêtement eſt couſu des deux côtés de bas en haut, & boutonné par deſſus l'épaule, avec des fentes pour paſſer les bras; en effet le bras gauche eſt paſſé dans une de ces ouvertures, tandis que le droit eſt couvert du manteau, auquel on remarque l'ouverture dont il s'agit.

f. Du prétendu voile des veſtales.

Les ſavans, ayant trouvé différentes figures dont

(1) Heſych. v. Αγρηνόν.
(2) Poll. Onom. lib. iv, Seg. 116.
(3) Varro de ling. lat. l. iv, c. 30; Non. Marcel. c. 14, n. 33.
(4) Ælian. Var. hiſt. l. vij, c. 9.

la tête étoit couverte d'un pareil manteau, ont en général regardé cette draperie comme propre aux Veſtales, tandis qu'elle ne convient qu'aux femmes. Tous les antiquaires ſemblent ſur-tout s'accorder à donner le nom de Veſtale à une certaine tête du cabinet Farnèſe, ſans ſonger qu'il lui manque le principal caractère, ſavoir d'être ornée de la mitre, ou ceinte d'une large bande qui deſcende ſur les épaules (1). C'eſt ainſi que ſont figurées deux têtes rapportées par Fabretti (2), l'une exécutée ſur une plaque de métal, l'autre gravée ſur une onyx. On voit ſur cette plaque le nom de la perſonne, avec la légende BELICIAE MODESTE; & dans le champ auprès du buſte, on lit : V. V.; ce qui ſelon cet écrivain ſignifie, VIRGO VESTALIS. Sur la pierre on trouve au deſſous de la figure : NERVIR V, que le même antiquaire explique ainſi : NERATIA VIRGO VESTALIS. Une veſtale ſeroit auſſi reconnoiſſable à une draperie ou voile ſingulier, nommé *ſuffibulum*, qui paſſoit par deſſus la tête, & qui étoit d'une forme carrée oblongue. Les deux bouts d'une pareille mitre deſcendent ſur la poitrine d'une figure plus petite que nature, conſervée dans le palais Barberini. La tête antique manquant à cette figure, le reſtaurateur moderne lui a donné une tête d'Iſis.

D. De la façon de plier les habits des femmes.

Chez les anciens on étoit fort dans l'uſage de plier les habits & de les mettre en preſſe, ſurtout après qu'ils avoient été lavés, ce qui devoit ſouvent avoir lieu dans les temps les plus reculés de la Grèce, où les vêtemens des femmes étoient blancs (3). On trouve dans

(1) Prudent. contrà Sym. l. ij, v. 1085.

(2) De Col. Traj. c. vj, p. 167.

(3) Homer. Il. 2. v. 419. Heſiod. Op. v. 198. Anthol. l. vj, epigr. 4.

dans quelques écrivains des passages qui attestent que les anciens se servoient de presses pour cet usage (1) ; & l'on n'en peut d'ailleurs douter, si l'on fait attention aux éminences & aux cavités des raies qui se remarquent sur les habillemens, & qui représentent les cassures des étoffes. Les statuaires de l'antiquité ont souvent indiqué ces cassures dans leurs draperies. Pour moi je pense que les raies des vêtemens que les Romains nommoient *rugas*, rides, étoient de ces sortes de cassures, & non pas des plis repassés, comme l'a cru Saumaise (2), qui ne pouvoit guère rendre compte de ce qu'il n'avoit pas vu.

E. De la couleur de l'habillement.

Après avoir parlé de la forme des habits, il ne sera pas hors de propos de discuter en peu de mots leurs couleurs, attendu que les écrits qui traitent de l'habillement des anciens, n'en font presque pas mention.

a. Couleur des habits des divinités.

Pour commencer par les dieux, Jupiter a une draperie rouge (3); & Neptune devroit être représenté avec un vêtement vert de mer, ainsi qu'on avoit coutume de peindre les Néréides (4), puisque les animaux mêmes qu'on sacrifioit aux dieux de la mer, étoient ornés de bandelettes de cette couleur (5). C'est par la même raison que les poètes donnent aux fleuves des cheveux vert de mer (6). En général les nymphes, qui tirent leur de nom l'eau, ΝΥΜΦΗ, ΛΥΜΦΑ, sont ainsi vêtues dans les peintures antiques (7). Le manteau d'Apollon,

(1) Turneb. Adverſ. lib. xxiij, c. 19, p. 768.

(2) In Tertul. de Pal. p. 334.

(3) Martian. Capel. de nupt. Phil. l. j, p. 17.

(4) Ovid. Art. l. iij, v. 178.

(5) Valer. Flac. Argon. l. j, v. 189.

(6) Ovid. Art. l. j, v. 224.

(7) Idem. l. iij, v. 178.

quand il en porte un, eſt bleu ou violet [1]; & Bacchus, dont la couleur pourroit être pourpre, eſt habillé de blanc. Martianus Capella donne la couleur verte à Cybèle, comme étant la déeſſe de la terre & la mère des êtres [2]. Junon, par rapport à l'air qu'elle déſigne, peut être vêtue de bleu céleſte ; mais l'écrivain que je viens de citer lui donne un voile blanc. Cérès devroit avoir une draperie jaune, parce que cette couleur eſt celle de la moiſſon, & qu'elle fait alluſion à l'épithète d'Homère qui l'appelle la blonde Cérès. Le deſſin colorié d'une peinture antique, conſervé à la bibliothèque du Vatican, & publié dans mes Monumens de l'Antiquité (3), nous offre Pallas, dont le manteau, au lieu d'être d'un bleu céleſte, comme on le voit communément aux figures de cette déeſſe, eſt couleur de feu, pour déſigner ſans doute ſon ardeur guerrière : car c'étoit auſſi de cette couleur qu'étoient les habits de guerre des Spartiates. Sur unepeinture d'Herculanum, nous voyons V énus avec une draperie flottante d'un jaune doré qui donne dans le vert foncé (4), faiſant alluſion peut-être à l'épithète de Vénus la dorée. Une des Naïades, ſur le deſſin du Vatican dont nous venons de parler, a une tunique fine de couleur d'acier, comme Virgile décrit la figure du Tibre :

> . . . . . . Eum tenuis glauco velabat amicta
> Carbaſus.

mais d'ailleurs ſa draperie eſt verte, comme l'eſt celle des Fleuves chez les autres poètes (5). Du

(1) Bartol. Pitt. Ant. tav. ij.
(2) Liv. j, p. 19.
(3) Monum. Ant. ined. n. 18.
(4) Pitt. Erc. t. iv, tav. 8.
(5) Stat. Theb. l. ix, p. 354.

reſte ces deux couleurs, étant ſymboliques, déſignent l'eau ; la verte ſur-tout fait alluſion aux rives bordées d'arbriſſeaux.

b. Couleur des habits des rois, des héros & des prêtres.

J'eſpère auſſi qu'une courte notice ſur la couleur de l'habillement des héros & des rois ne ſera pas jugée ſuperflue, ſur-tout par les artiſtes. Neſtor étoit drapé de rouge (1). Tout le vêtement des trois rois captifs de la villa Médicis, & de deux autres de la villa Borghèſe, exécuté en porphyre, paroît indiquer une draperie de pourpre, & déſigner la dignité royale de ces priſonniers. Dans un tableau antique, Achille avoit une draperie céladon (2), faiſant alluſion à Thétis, dont il étoit le fils : partie de coſtume que Balthaſar Beruzzi a auſſi obſervée dans la figure de ce héros, au plafond d'une ſalle de la *Farneſina*. Sextus Pompée, après avoir remporté une victoire ſur mer contre Auguſte, prit un habit ſemblable, s'imaginant, au rapport de Dion, être un des fils de Neptune (3). Marcus Agrippa ayant gagné à ſon tour une bataille navale contre ce fils de Pompée, fut gratifié par Auguſte d'un drapeau couleur de vert de mer (4). Les prêtres chez toutes les nations étoient habillés de blanc (5).

c. Couleur des habits de deuil.

Dans l'antiquité les femmes portoient le deuil en habits noirs, & cela chez les Romains comme chez les Grecs (6). Cette mode exiſtoit déja du temps d'Homère, qui nous apprend que Thétis plongée dans la triſteſſe par la mort de Patrocle, prit le plus noir de ſes vêtemens (7). Mais ſous les empereurs

(1) Philoſtr. l. ij.
(2) Icon. ij, p. 812, l. 24.
(3) Dio Caſſ. lib. xlviij, p. 389. B.
(4) Suet. Aug. c. 25.
(5) Valer. Flac. Argon. lib. j, v. 385. Braun., de Veſt. Hebr. l. j, c. 6.
(6) Dion. Halic. A. R. l. viij, c. 39, p. 492. Ovid. Met. l. vj, v. 289.
(7) Hom. Il. ω'. v. 94.

Romains cet uſage éprouva un changement total, & les femmes portèrent le deuil en habits blancs (1). Ainſi quand Plutarque nous parle en général des habits blancs pour le deuil ſans fixer l'époque, il n'eſt queſtion alors que de l'uſage de ſon temps (2). Hérodien fait mention du deuil en habits blancs, dans ſa relation des funérailles de l'empereur Septime-Sévère. Il nous raconte que l'image de cet empereur, faite en cire, étoit entourée d'un côté d'une troupe de femmes vètues de blanc, & de l'autre du corps des ſénateurs habillés de noir (3). Chez les Romains les hommes s'habilloient conſtamment de noir dans le deuil, comme nous l'apprenons entre autres par un trait d'Hadrien, qui, à la mort de Plotine, porta des habits noirs pendant neuf jours (4).

F. De l'ajuſtement des autres parties du corps, & en premier lieu de la tête.

Après avoir obſervé les parties les plus eſſentielles de la draperie des femmes en général, je diſcuterai la manière de couvrir & de vètir les extrémités du corps. Je commencerai par la principale partie, & je remarquerai que les femmes alloient communément la tête nue. Je répéterai ſeulement ici ce que j'ai dit plus haut : qu'elles ſe ſervoient quelquefois de leur manteau, ſoit pour ſe couvrir la tête, ſoit pour ſe voiler le viſage, ainſi qu'on nous repréſente Junon : *Illa ſedet dejectâ in lumina pallâ* (5).

a. Le voile.

Il ſe trouve auſſi des voiles particuliers ou de petites pièces d'étoffes carrées qui ſervoient à cet uſage. Il paroît que cette pièce d'étoffe eſt le voile que les anciens nommoient ΘΕΡΙΣΤΡΟΝ, *Flammeum*

(1) Conf. Noris Cenot. Piſan. p. 357.
(2) Κίρκα. Ἰάγρας. Ῥωμ. p. 482, l. 20.
(3) Herod. Hiſt. l. iv, c. iij, p. 128.
(4) Xiphil. Hadr. p. 247.
(5) Valer. Flac. Argon. lib. j, v. 132.

& *Rica*, dénominations romaines qui servoient sur-tout à désigner le voile des vierges (1) ; mais la plus usitée chez les poètes, est ΚΑΛΥΠΤΡΗ (2). Ces sortes de voiles étant minces & transparens, furent comparés à des toiles d'araignées (3). Ces étoffes, séparées du vêtement & faites pour couvrir la tête des femmes, ont été remarquées souvent par les écrivains ; tel est le voile blanc qu'Apollonius donne à Médée pour se couvrir la tête (4) : tel est encore celui dont fait mention une épigramme grecque (5). Cependant j'ignore si Hélene, ΑΡΓΕΝΑΙΣ ΚΑΛΥΨΑΜΕΝΗ ΟΘΟΝΗΣΙ, *voilée avec des étoffes blanches*, ou ΕΑΝΩ ΑΡΓΗΤΙ, *voilée avec une étoffe blanche*, s'est servie du voile dont il s'agit. Cette difficulté est d'autant plus difficile à résoudre, que les Grecs des temps postérieurs n'entendoient pas eux-mêmes la vraie signification des mots ΕΑΝΟΣ & ΠΕΠΛΟΣ, qui se trouvent dans Homère & dans d'autres poètes anciens, comme nous le voyons clairement par l'*Onomasticon* de Julius Pollux (6). Le seul voile de cette nature qui se trouve sur des monumens antiques à Rome, est la pièce d'étoffe blanche dont Hésione se couvre la tête, sujet exécuté en mosaïque dans la villa Albani (7). Cette sorte d'ajustement que les femmes Asiatiques avoient coutume de porter, paroît avoir été nommé ΧΕΙΡΟΜΑΚΤΡΟΝ,

(1) Scalig. conject. in Varr. p. 197.

(2) Æschyl. Suppl. v. 128. Q. Calab. l. xiv, v. 45.

(3) Euripid. Androm. v. 830. Epigr. gr. in Kust. not. ad Suid. v. λεχρ. φ.

(4) Ἀμβροσίῃ δ' ἐφύπερθε καρήατι βάλλε καλύπτρην Ἀργυφέην. Argon. lib. iij, v. 833.

(5) Anthol. l. vij, p. 457, l. 9.

(6) Poll. Onom. l. vij, Segm. 51.

(7) Conf. Monum. Ant. ined. n. 66.

essuie-main, à cause de sa forme & de sa couleur (1).

b. Le bonnet des femmes âgées.

Les femmes âgées portoient une espèce de bonnet, dont la statue du Capitole, connue sous la fausse dénomination de *Præfica*, peut nous donner une idée : je suis persuadé que cette statue n'est autre chose qu'Hécube levant la tête, comme si elle voyoit précipiter du haut des murs de Troie son petit-fils Astyanax. Cependant on a donné une pareille coiffure à la figure d'une jeune Bacchante, exécutée sur un grand bassin de marbre, morceau qui paroîtra dans le troisième volume de mes Monumens de l'Antiquité. Nous trouvons aussi ajusté de la même manière un jeune & beau masque tragique dans le palais Albani, puis un autre masque semblable au palais Lancellotti, & pareillement la nymphe Œnone, première maitresse de Pâris, sur un bas-relief de la villa Ludovisi.

c. Le chapeau.

Les femmes, dans leurs voyages ou lorsqu'elles étoient exposées au soleil, portoient un chapeau à la Thessalienne, assez semblable aux chapeaux de paille des femmes de Toscane, c'est-à-dire, n'ayant presque point de fond. Les chapeaux des anciens étoient communément blancs, comme nous en voyons sur plusieurs vases peints (2). Sophocle fait paroître Ismène, la plus jeune des filles d'Œdipe, coiffée d'un pareil chapeau, lorsque, s'étant évadée de Thèbes, elle vint joindre son père à Athènes (3). Sur un vase du cabinet de M. Mengs, une Amazone à cheval, combattant contre deux guerriers, porte un chapeau de cette forme, mais rejeté sur les épaules. De plus, le chapeau étoit une

(1) Athen. Deipn. l. IX, p. 410.

(2) Dempst. Etrur. tab. 32.

(3) Sophocl. Œdip. Colon. v. 306.

coiffure

coiffure propre aux prêtresses de Cérès (1). Sur un grand vase de marbre de la villa Albani (2), Pallas se présente en chasseresse & coiffée d'un chapeau : on sait que cette déesse aimoit aussi la chasse (3). Ce qu'on prend pour une corbeille sur la tête des Caryatides, peut bien avoir été une sorte de coiffure dans certaines contrées de la Grèce : les Egyptiennes de nos jours portent sur la tête quelque chose de semblable à ces corbeilles (4).

La chaussure des femmes consistoit ou en souliers entiers, ou en simples sandales. Quant aux souliers on en voit à plusieurs figures sur des peintures d'Herculanum (5) ; ils sont quelquefois jaunes : tels sont ceux de Vénus dans un tableau des bains de Titus (6), tels étoient encore ceux que portoient les Perses (7). Les statues de femmes nous offrent aussi des souliers entiers, comme le groupe de Niobé. Du reste les souliers de ces dernières figures ne sont point arrondis par le bout comme ceux des premières, mais ils sont plus évasés. Les sandales attachées aux pieds ont communément un doigt d'épaisseur, & sont composées de plusieurs semelles. On en compte quelquefois jusqu'à cinq cousues ensemble, ainsi qu'on en peut juger par les jointures qu'on voit aux sandales de l'une des belles Pallas de la villa Albani, qui sont épaisses de deux doigts. Les sandales composées de quatre semelles, s'appeloient *Quadrisole* (8). Le liége paroît avoir servi à leur composition, car il est léger & n'attire point l'humidité : aussi a-t-il été employé au même usage dans les temps modernes, ce qui

G. La chaussure.

(1) Tert. de Pallio, c. iv, p. 25.
(2) Monum. Ant. ined. n. 65.
(3) Callim. Hymn. Pallad. v. 91. Conf. Stat. Theb. l. ij, v. 243. Aristid. Orat. Minerv. p. 25. B.
(4) Belon, Obs. l. ij, c. 35.
(5) Pitt. Erc. t. j, tab. 7, 21, 23.
(6) Bartoli Pitt. ant. tav. 6.
(7) Æschyl. Pers. v. 662
(8) Archel. disput. p. 23.

l'a fait appeler en Allemand *bois de pantoufles*, *Pantoffelholz*. Les semelles dont il est question étoient garnies par dessus & par dessous d'un cuir qui débordoit le liége, comme on le voit à une petite Pallas de bronze conservée pareillement à la villa Albani. Aujourd'hui encore, il y a des religieuses en Italie qui portent une semblable chaussure. La villa Ludovisi nous offre une Pallas plus grande que nature, & de la main d'Antiochus d'Athènes, dont les sandales sont de la même forme : cette chaussure entourée de trois rangs de différens ornemens piqués, a trois doigts de hauteur. Les chaussures, consistant en un simple cuir lacé par dessus le pied, & ressemblant à celles que portent les gens de la campagne entre Rome & Naples, se nomment en grec, ΑΠΛΑΙ, & ΜΟΝΟΠΕΛΜΑ ΥΠΟΔΗΜΑΤΑ (1). Telles sont celles des deux statues de marbre noir qui représentent des rois de Thrace captifs, & qui sont au Capitole. Les anciens de l'un & de l'autre sexe portoient encore des sandales de cordes, tissues en forme de réseaux, comme on en voit aux figures des divinités sur un autel de la villa Albani (2). Il y a grande apparence que ce sont ces chaussures que les Grecs appeloient ΡΑΙΔΙΑ, parce que Julius Pollux explique ce mot par, ΠΟΛΥΕΛΙΚΤΟΝ ΥΠΟΔΗΜΑ, chaussure tissue de plusieurs cordes (3). A Herculanum il s'est trouvé une autre espèce de sandales, dont les cordes sont rangées en ovales ; la partie qui couvre le talon y est aussi de cordes, & se trouve attachée à la semelle.

e Du cothurne. Le cothurne étoit une chaussure plus ou moins

(1) Casaub. Not. in Æn. Tat. c. xxxj, p. 84.

(2) Monum. Ant. ined. n. 6.

(3) Poll. Onomastic. lib. vij, segm. 93.

épaiſſe & haute, mais la plupart du temps elle étoit de la hauteur de la main; elle appartenoit principalement à la Muſe tragique (1). Le cothurne de la ſtatue de Melpomène à la villa Borghèſe, a cinq pouces d'un palme romain de hauteur. Il faut diſtinguer de ce cothurne de théâtre celui des chaſſeurs & des guerriers : ce dernier, quoique ſouvent confondu avec l'autre, par les écrivains, étoit une eſpèce de brodequin (2). La courroie qui aſſujettiſſoit la ſemelle & qui étoit placée ſur le coude-pied, ſe trouve rarement aux figures des déesses, & quand elle s'y trouve, elle eſt placée ſous le pied. Pline fait à ce ſujet une remarque ſingulière : c'eſt que les ſemelles de la ſtatue de Cornélie, mère des Gracques, n'avoient point non plus cette courroie (3). J'obſerverai ici qu'aux différentes chauſſures, on ne voit point de talons, ſi ce n'eſt aux ſouliers d'une figure de femme ſur un tableau d'Herculanum : cette chauſſure eſt rouge, mais la ſemelle & le talon ſont jaunes (4). Les talons des ſouliers ſe nommoient chez les Grecs ΚΑΤΤΥΜΑΤΑ, & ils étoient composés de petits morceaux de cuir (5).

H. De la parure & de l'élégance de l'ajuſtement des femmes.

Après avoir indiqué les différentes parties de l'habillement des femmes, & leur forme, je paſſerai à l'examen de la parure & de l'élégance de leur ajuſtement, ce qui formera le ſecond article de ces obſervations concernant le dessin des figures drapées. Par rapport à l'habillement, je diſtingue la parure de l'élégance. Par le terme d'élégance, j'entends la manière d'ajuſter les draperies, ainſi

(1) Monum. Ant. ined. p. 248.
(2) Scalig. Poet. l. j, c. 13, p. 21. C. Pitt. Ercol. t. j, p. 18, liv. 10, p. 186, tav. 35.
(3) Plin. l. xxxiv, c. 14.
(4) Pitt. Ercol. t. iv, tav. 23.
(5) Schol. Ariſt. Equit. v. 317.

que la façon de disposer les plis des étoffes : par celui de parure, que je pourrois aussi nommer ornement, je comprends tout ce qui est broché, brodé & ajouté au vêtement.

a. De l'ornement des habits.

Les robes, ainsi que les manteaux, chez les anciens, avoient presque toujours des bordures que les Grecs nommoient tantôt ΠΕΖΑΣ ΚΥΚΛΑΣ, tantôt ΠΕΡΙΠΟΔΙΟΝ, & les Romains *Limbus*. L'ornement le plus ordinaire étoit une garniture de pourpre, qu'on trouve sur-tout aux habits des hommes chez les Etrusques & chez les Romains (1). Quant à l'habillement des femmes, l'extrémité en étoit décorée d'une ou de plusieurs raies de diverses couleurs. On voit une raie à la robe de la figure peinte du tombeau de Cestius; on en remarque deux de couleur jaune à celle d'une des Muses sur la peinture nommée vulgairement la Noce Aldobrandine. La robe de la Déesse *Roma*, au palais Barberini, est ornée de trois raies rouges brochées de fleurs blanches; & les draperies de quelques figures, sur les peintures d'Herculanum, ont quatre raies. Une statue de Diane, du style le plus ancien, conservée au cabinet d'Herculanum, est couverte d'une draperie qui porte de ces sortes de raies peintes, comme nous l'avons déjà observé ci-devant. Du reste l'ornement commun de la bordure des habits de femmes, n'est, pour ainsi dire, que croqué, quoiqu'il s'en trouve cependant d'un travail élégant & plus recherché, sur des vases de terre cuite exécutés avec beaucoup de soin. De tous les ornemens de ce genre, le plus agréable paroît avoir été ce qu'on appelle le *Méandre* : il en est fait mention dans une épigramme grecque (2). Le beau vase du ca-

(1) Buonar. expl. ad Demst. Etrur. p. 60.

(2) Anthol. l. vj, c. 8, ep. 17. 18.

binet d'Hamilton, que nous avons déjà cité plusieurs fois, nous offre des exemples de bordures semblables, tant sur les draperies de femmes que sur celles d'hommes; l'on y voit aussi un roi à demi nu, assis & portant un sceptre, avec un manteau bordé d'un *méandre*. Ce même *méandre* paroît sur le vêtement d'une figure étrusque de bronze (1). Indépendamment de cette bordure inférieure du vêtement, on voit sur le vase en question, des figures qui ont leur draperie ornée, l'une, de petits carreaux comme ceux d'un damier, l'autre, d'enroulemens semblables aux vrilles de la vigne. Sur un vase appartenant au consul Anglois à Naples, & représentant Thésée & Ariadne (2), la jeune princesse a une draperie bordée, depuis le sein jusqu'en bas, d'une raie de couleur foncée, qui est comme graduée des deux côtés, & dans toute sa longueur, par de petites lignes parallèles semblables à des boutonnières. De plus le vêtement des femmes étoit quelquefois parsemé d'étoiles : c'est ainsi que le dieu Sosipolis étoit représenté, sur une peinture antique, vêtu d'une chlamyde parsémée d'étoiles (3) : on lit même dans Athénée (4) que Démétrius Poliorcète avoit aussi des chlamydes sur lesquelles on voyoit briller des étoiles d'or.

b. De l'élégance ou de la bonne grace de l'ajustement.

L'élégance est à l'ornement, ce que la grace est à la beauté. L'élégance n'est pas dans l'habillement même; & l'habillement ne devient élégant que lorsqu'il a été assorti par les mains du bon goût. L'élégance pourroit être nommée aussi la grace de l'ajustement, ce qui ne peut se dire pourtant que de la draperie de dessus ou du

(1) Buonar. Oss. sop. alc. Medagl. p. 98.
(2) Monum. Ant. ined. n. 99.
(3) Pausan. lib. vj, p. 517, lin. 8.
(4) Athen. Deipn. lib. xij, p. 535. F.

manteau, parce que cette partie de l'habillement pouvoit être jetée à volonté, tandis que la tunique, ou l'habit de dessous, devoit obéir à la pression du manteau & de la ceinture, qui concouroit à la disposition des plis. Ainsi cette propriété appartient plutôt à l'habillement des anciens, qu'au nôtre qui, étant pour ainsi dire collé aux chairs, dans les deux sexes, n'est pas susceptible d'un jet pittoresque & leger. Or, comme la marche des plis est différente selon la diversité des époques de l'Art, il en résulte que la disposition de la draperie & l'élégance de l'ajustement constituent une partie de la connoissance du style & de ses époques. Les plis dans les figures des temps les plus reculés sont ordinairement droits, ou forment peu d'inflexions : ce qu'un écrivain moderne, peu instruit, dit de tous les plis des anciens, ne sachant pas que les plis des figures qu'il cite, se trouvant à la tunique, doivent tomber perpendiculairement (1). Dans les temps les plus éclairés de l'Art, on cherchoit à mettre une grande variété dans les plis, tant de la robe que du manteau, & cela à l'imitation de ceux que formoient les vêtemens eux-mêmes. Il y a apparence que dès les premiers temps la manière de jeter les draperies étoit la même; mais que l'Art encore dans l'enfance ne pouvoit pas rendre ces cassures variées des plis. On ne sauroit considérer sans admiration cette variété singulière, ce goût exquis dans les draperies, depuis les figures peintes sur les vases, jusqu'au travail sur les substances les plus rebelles, telles que le porphyre. Un artiste moderne qui, dans ses réflexions sur la sculpture (2), a osé avancer que l'œil étoit fatigué de

(1) Perrault, Paral. t. j, p. 179 & suiv. (2) Etienne Falconet, t. j, p. 51.

la monotonie qui règne dans les draperies de la famille de Niobé, ne s'est point mis assez en garde contre ses préjugés, dans l'examen de ce groupe, car il est sous ce rapport un des plus beaux monumens de l'antiquité. Il est vrai que lorsque les artistes vouloient laisser appercevoir le nu, ils sacrifioient le luxe des draperies, & c'est ce qu'on remarque dans celles des filles de Niobé : ces draperies ont une sorte d'adhérence à la peau & ne sont apperçues dans les formes essentielles & principales, qu'autant qu'il est nécessaire pour indiquer le vêtement. Il est de fait que toute draperie posée sur la partie saillante d'un membre ne formera de plis que lorsque sa chûte sera interrompue, en s'arrêtant sur les cavités qu'elle rencontrera. Ces plis multipliés & tourmentés, si recherchés par la plupart des sculpteurs & particulièrement par les peintres modernes, n'ont pas été regardés comme des beautés par les anciens ; mais on a une preuve de l'élégance avec laquelle ceux-ci savoient traiter les draperies, & dans la statue du Laocoon, & sur un vase qui porte le nom de son auteur, ΕΡΑΤΩΝ, & qui se trouve à la villa Albani (1).

I. Des cheveux & des autres parties de la parure de la tête.

Après avoir parlé de l'ajustement des femmes, nous examinerons le reste de leur parure, telle que celle de la tête, des bras & des pieds. J'ai peu de choses à dire de la coiffure des figures grecques de l'ancien style : rarement on y trouve des cheveux bouclés, & ils sont toujours plus négligés aux têtes de femmes qu'à celles d'hommes. Dans les figures du plus ancien style, les cheveux sont peignés simplement, de manière qu'ils forment sur la tête des sillons ondoyans ; ceux des jeunes filles sont relevés & noués sur le sommet de la tête, ou attachés en

(1) Description des pierres gravées du cabinet de Stosch, p. 167.

nœud, & fixés par derrière avec une aiguille (1). Une médaille d'argent, très-rare, de la ville de Tarente, nous offre Taras, fils de Neptune, à cheval comme il l'est sur la plupart des médailles, mais avec cette particularité qu'il a les cheveux noués sur la tête, comme les ont les jeunes filles, de sorte qu'il feroit douter de son sexe si l'artiste n'avoit eu soin de l'indiquer très-distinctement à sa place. On voit sous le cheval un masque tragique. C'est avec cette simplicité de coiffure que paroissoit toujours sur le théâtre le principal personnage de femme dans les tragédies grecques (2). Quant à l'aiguille de tête, propre à fixer les cheveux des jeunes filles, elle est rarement visible dans les figures qui nous restent. Montfaucon rapporte une seule figure romaine à la tête de laquelle on remarque l'aiguille en question; mais cette aiguille n'est pas l'*Acus discriminalis*, pour arranger les cheveux en boucles, comme le croit ce savant (3).

Quelquefois les cheveux des femmes sont attachés par derrière à une certaine distance de la tête, & descendent en grosses touffes sous la bandelette qui les lie, comme on les voit aux figures étrusques de l'un & l'autre sexe. C'est de cette façon que sont rendus les cheveux de la Pallas de la villa Albani, de même que ceux d'une petite Pallas qui a passé en Angleterre : c'est encore ainsi que sont disposés ceux des Caryatides de la villa Negroni, de la Diane du cabinet d'Herculanum & de plusieurs autres figures. Il résulte de ces faits, que Gori à tort d'avancer que les cheveux traités de cette façon sont des caractères du style étrusque (4). Quant aux tresses

(1) Pausf. lib. viij, p. 638, l. 22. lib. x, p. 862, l. 4. lib. j, p. 5, l. 26.

(2) Scalig. Poet. lib. j, c. 14, p. 23, D.

(3) Montfaucon, Ant. expliq. Suppl. t. iij, p. 12.

(4) Mus. Etr. t. j, p. 101.

placées autour de la tête, telles que Michel-Ange en a donné aux deux ſtatues de femmes du tombeau du pape Jules II, on n'en voit à aucune ſtatue antique. Sur quelques têtes de dames Romaines on remarque des coiffures de cheveux poſtiches: on conſerve au Capitole un buſte de Lucille, femme de l'empereur Lucius Vérus, dont la chevelure, en marbre noir, eſt tellement adaptée à la tête, qu'on peut aiſément l'en détacher.

Pluſieurs ſtatues nous offrent des cheveux colorés en rouge, comme on en voit à la Diane du cabinet d'Herculanum, ainſi qu'à une petite Vénus du même cabinet, qui preſſe des deux mains ſes cheveux mouillés; une ſtatue de femme drapée, dont la tête eſt idéale, & qui eſt placée dans la cour du château de Portici, en a aussi de ſemblables. Les cheveux de la Vénus de Médicis étoient dorés, ainſi que ceux d'une tête d'Apollon du cabinet du Capitole. Parmi les ſtatues d'Herculanum conſervées à Portici, aucune n'offroit des marques plus certaines de dorure, que la belle Pallas de grandeur naturelle & de marbre: l'or y étoit appliqué en feuilles ſi épaiſſes, qu'il a été facile de l'enlever.

Quelquefois les femmes ſe faiſoient couper les cheveux: c'eſt ainsi qu'on voyoit Æthra, mère de Théſée (1) & une autre vieille femme, ayant l'une et l'autre la tête raſée, ſur deux tableaux de Polygnote, conſervés à Delphes (2). Cet uſage ſans doute n'avoit lieu que dans le deuil des veuves, comme celui de Clytemneſtre & d'Hécube (3). Les enfans ſe coupoient auſſi les cheveux à la mort de leur père, ce que nous ſavons par l'exemple

(1) Pauſan. l. x, p. 861, l. 11.

(2) Ibid. p. 864, l. 27. Conf. Eurip. Phœniſſ. v. 375.

(3) Eurip. Iphig. Aul. v. 1438. Troad. v. 279, 480. Helen. v. 1093, 1134, 1240.

d'Electre & d'Oreste (1), & ce que nous voyons par leurs statues à la villa Ludovisi, dont je parlerai plus en détail dans le volume suivant. Nous trouvons encore que les maris jaloux coupoient les cheveux à leurs femmes, soit pour les punir de leurs galanteries, soit pour les forcer de rester à la maison (2). Sur des médailles & sur des tableaux, il se trouve des têtes de femmes & de déesses, coiffées d'un réseau, semblable à celui dont les femmes d'Italie se servent encore aujourd'hui dans leurs maisons. Cette sorte de bonnet se nommoit ΚΕΚΡΥΦΑΛΟΣ. J'en ai parlé ailleurs (3). Quelquefois les bandeaux étoient garnis de pierres précieuses (4).

a. Des boucles d'oreilles.

Plusieurs statues ont eu des boucles d'oreilles, comme la Vénus de Praxitèle, & comme on en peut juger par les oreilles percées des filles de Niobé, de la Vénus de Médicis, ainsi que de Leucothoé & d'une belle tête idéale de basalte verdâtre, toutes deux à la villa Albani. Mais on ne connoît aujourd'hui que deux statues qui aient des boucles d'oreilles; elles sont rondes, travaillées dans le marbre même, & à peu près de la même forme que celles d'une figure égyptienne (5). La première de ces statues est une des Caryatides de la villa Négroni; la seconde est une Pallas qui étoit à l'hermitage du cardinal Passionei chez les Camaldules près de Frascati, & qui a passé depuis peu en Angleterre. On voit à la maison de campagne du comte Fede, dans la villa Hadriani, deux bustes de terre cuite avec des boucles d'oreilles semblables. Apulée fait mention de pendans

(1) Eurip. Elect. v. 108, 148, 241, 335. Epigr. gr. ap. Orvil. Anim. in Charit. p. 365.

(2) Anthol. lib. vij, p. 453, l. 17.

(3) Descript. des pier. gr. du cab. de Stosch, p. 177.

(4) Anthol. l. vij, p. 458, l. 3.

(5) Pococke's Descr. of the East. t. j, p. 211.

d'oreilles portés par de jeunes hommes; & on en voit à Achille sur un vase de terre cuite dans la bibliothèque du Vatican (1). Platon même dans son testament fait mention de boucles d'oreilles d'or (2); cependant Xénophon reproche à un certain Apollonide d'avoir les oreilles percées (3).

b. Remarque sur les oreilles percées.

Dans cette indication de têtes avec des oreilles percées & avec des pendans d'oreilles, je n'ai cité que des têtes de déesses & des beautés idéales. Mais pour ne pas faire croire que j'adopte le sentiment de Buonarroti, qui soutient qu'on ne voit que des figures de déesses avec des pendans d'oreilles, ou avec des oreilles percées (4), je citerai des portraits de femmes connues, telles qu'Antonia épouse de Drusus, Matidie dans la villa Ludovisi, & le buste d'une femme âgée, inconnue, dans le Musée du Capitole, toutes figures avec des oreilles percées.

c. De la parure au dessus du front.

Indépendamment de la parure des oreilles, les dames Romaines de la première qualité portoient au dessus du front un ornement fort ressemblant à l'aigrette de nos dames, composé de pierres précieuses. Dans le jardin du palais Farnèse, on voit un portrait en Vénus, qui représente Marciane, sœur de l'empereur Trajan, ayant un pareil ornement sur le haut du front. Dans la villa Pamfili il se trouve un buste de la même princesse, dont le front est décoré d'un ornement en forme de croissant; ce qui peut éclaircir un passage de Stace, qui décrit (5) Alcmène, mère d'Hercule, la chevelure ornée de trois lunes:

. . . . . . *Tergemina crinem circumdata luna;*

(1) Monum. Ant. ined. n. 131.
(2) Diog. Laert. l. iij, segm. 42.
(3) Ibid. l. iij, segm. 50.
(4) Buon. Off. sop. alc. Vetri, p. 154.
(5) Theb. l. vj, v. 288.

paſſage qui ſans doute fait alluſion à Hercule, en déſignant la longueur de la nuit dans laquelle il fut conçu.

d. De la parure des bras.

Les ornemens dont on avoit coutume de parer les bras, étoient les bracelets. Ils ont pour l'ordinaire la figure d'un ſerpent; quelques-uns ont la forme d'un cordon rond, qui ſe termine par deux têtes de ce reptile. C'eſt ainſi qu'étoit terminée la ceinture des guerriers : *Balteus : & Gemini committunt ora dracones* (1). Les cabinets d'Herculanum & du collège romain, renferment pluſieurs de ces ſortes de bracelets en or. Quelquefois ils entourent la partie ſupérieure du bras, comme on le voit aux deux nymphes endormies du Vatican & de la villa Médicis, figures auxquelles la forme de cette parure a fait donner le nom de Cléopâtre ; & c'eſt là ce qu'on appeloit proprement les bracelets. D'autres fois ils ſont placés au poignet, ainſi qu'on le remarque à celui d'une des Caryatides de la villa Négroni, dont ils font quatre fois le tour : alors ils s'appellent ΠΕΡΙΚΑΡΠΙΑ, de ΚΑΡΠΟΣ, *poignet ;* ils portent auſſi le nom d'ΕΠΙΚΑΡΠΙΟΙ ΟΦΕΙΣ (2), pour les diſtinguer des autres qu'on mettoit autour des bras, & qui s'appeloient ΠΕΡΙ ΒΡΑΧΙΟΝΙ ΟΦΕΙΣ. Au lieu de ces bracelets en forme de ſerpens, les artiſtes donnoient quelquefois aux Bacchantes de véritables ſerpens (3). Il ſe trouve encore des bracelets faits en forme de treſſe, & nommés ΣΤΡΕΠΤΟΙ. Je remarquerai auſſi que les généraux chez les Romains, dans leurs entrées triomphales, avoient coutume de porter des bracelets (4). Cependant on n'apperçoit cet ornement ni à Titus,

(1) Apollon. Argon. l. iij, v. 190.
(2) Philoſtrat. ep. 4.
(3) Monument. Ant. ined. t. ij, p. 213.
(4) Zonar. Annal. l. vij, p. 352, D. ed. reg.

ni à Marc-Aurèle, repréſentés ſur leurs chars de triomphe, ſoit parce que cela n'étoit plus en uſage ſous les empereurs, ſoit parce qu'on regardoit cette parure comme peu convenable à la majeſté de la perſonne & du lieu ſur un monument public.

c. De la parure des jambes.

Les jambes avoient auſſi leur parure, qui conſiſtoit en une ſorte d'anneau placé au deſſus des chevilles, & qu'on voit ſouvent aux figures de Bacchantes (1). Cet anneau a plus ou moins de cercles. A deux Victoires ſur un vaſe de terre cuite du cabinet de M. Mengs, la même bande fait cinq fois le tour. Dans les pays orientaux les femmes portent encore aujourd'hui des anneaux autour des jambes (2).

II. De l'habillement des figures d'hommes.

Si, après avoir parlé de l'habillement des figures de femmes, nous paſſons à celui de notre ſexe, il ſera moins queſtion de figures & de ſtatues, leſquelles pour la plupart ſont héroïques, & par conſéquent ſans draperie, que de l'uſage par rapport à la vie civile. Comme l'habillement des Romains diffère peu de celui des Grecs, je ne rapporterai du premier, que ce qui mérite d'être remarqué. Je parlerai d'abord de l'habillement du corps, enſuite de celui des extrémités, tels que la tête, les pieds & les mains.

A. Du vêtement de deſſous, ou de la tunique.

Quant au vêtement du corps, il paroît que la tunique a été un des plus néceſſaires. Cependant elle ne fut pas généralement reçue, & quelques peuples de l'antiquité regardèrent comme des efféminés ceux qui s'en ſervoient (3). Les Romains des premiers temps ne portoient ſur la peau que leur toge (4) : c'eſt ce qui paroît d'après les ſtatues de

(1) Anthol. l. vj, c. 5, ep. 5. Suid. v. Δ ονισκ.

(2) Hunt. Diſſ. on the proverb. of Salom. p. 13.

(3) Herodot. l. j, p. 40, l. 33.

(4) Gell. Noct. att. l. vij, c. 12.

Romulus & de Camille (1). Encore dans des temps postérieurs, ceux qui se rendoient au champ de Mars pour capter les suffrages du peuple & pour en obtenir des dignités, y paroissoient sans tunique (2), afin de pouvoir montrer les cicatrices qu'ils portoient sur le corps, comme des marques de leur courage. Mais, dans la suite, la tunique fit partie de l'habillement des Romains, comme de celui des Grecs, à l'exception des philosophes cyniques. Nous savons qu'Auguste mettoit à la fois quatre tuniques en hiver. Sur la plupart des statues, des bustes & des bas-reliefs, nous ne voyons la tunique qu'au cou & à la poitrine, parce que les figures sont représentées avec des manteaux ou avec la toge. Il est bien rare de trouver des figures vêtues de la tunique seulement, comme le sont celles du Térence & du Virgile au Vatican. On punissoit les soldats pour des fautes légères, en les obligeant de faire leur ouvrage sans autre vêtement que la tunique : comme ils paroissoient alors sans ceinture & sans armes, Plutarque les appelle, ΕΝ ΧΙΤΩΣΙΝ ΑΖΩΣΤΟΙ (3).

a. De la forme de la tunique.

La tunique proprement dite, est composée de deux piéces d'étoffe, longues & carrées. Elles sont cousues des deux côtés, comme on le voit à la statue d'un prêtre de Cybèle, dans le cabinet de M. Browne à Londres, où l'on remarque jusqu'à la couture. Cette tunique a une ouverture pour y passer le bras ; la partie qui descend jusqu'à la moitié du bras supérieur, forme une sorte de manche raccourcie. Cependant on portoit aussi une espèce de tunique, avec des manches qui n'excédoient pas de beaucoup les épaules, ainsi qu'on voit à une belle statue de sénateur dans la villa Négroni, on donnoit

(1) Cic. Orat. p. M. Scauro.
(2) Plut. Ῥωμαϊκ. p. 492, l. 31.
(3) Plutarch. Lucull. p. 916, l. 19.

à ces ſortes de manches le nom de de ΚΟΛΟΒΙΑ, tronquées (1). Sur une peinture d'Herculanum on voit une figure de femme avec des manches tout-à-fait ſemblables (2). Juſte-Lipſe prétend qu'il n'y avoit que les *Cinædi* & les *Pueri meritorii*, qui portaſſent des tuniques avec des manches longues & étroites qui, de même que celles des robes de femmes, alloient juſqu'au poignet (3). Mais ſans doute ce ſavant a ignoré que les perſonnages de théâtre étoient ainſi vêtus, ce qu'on voit entre autres, comme nous l'avons déja remarqué, à deux petites ſtatues d'acteurs comiques à la villa Mattei, & à une autre figure dans la villa Albani, ainſi qu'à un perſonnage tragique ſur un tableau d'Herculanum. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai dit plus haut à l'article des tuniques des femmes, qui eurent long-temps ce vêtement de commun avec les hommes. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que dans les temps anciens la tunique des Romains n'avoit pas de manches (4).

A l'égard des chauſſes nous les rangerons dans la claſſe des habits de deſſous, dont les perſonnages comiques, outre les figures des peuples étrangers, ont coutume d'être vêtus. Les chauſſes paroiſſent avoir été introduites ſur le théâtre pour la décence : aux figures comiques en marbre dont nous venons de parler, on voit les chauſſes & les bas, ainſi que chez les nations barbares, faits d'une ſeule pièce. De plus, on connoît des chauſſes qui vont depuis la ceinture juſqu'aux genoux, comme Fabretti l'a remarqué à la figure de Trajan. Hérodien nous apprend (5) que

b. Des chauſſes.

(1) Salmaſ. ad Tertull. de Pall. p. 85.

(2) Pitt. Erc. t. iv, tav. 16.

(3) Ibidem.

(4) A. Gell. Noct. att. l. vij, c. 12. S. Auguſtin de doct. Chriſt. l. iij, c. 12.

(5) l. iv, c. 24, p. 153.

Caracalla avoit rabattu ses chausses sur ses cuisses pour un besoin naturel, lorsqu'il fut assassiné par Martial (1). Au lieu de chausses, les Romains se servoient de bandes, dont ils s'enveloppoient les cuisses; mais ceux qui en portoient passoient pour des efféminés, & Cicéron, ayant occasion de parler de l'usage qu'en faisoit Pompée, blâme en cela sa mollesse (2).

B. Du manteau court.

Les Grecs portoient leur manteau & les Romains leur toge sur la tunique. Il y avoit deux espèces de manteaux : l'un court, & connu sous les trois dénominations, de ΧΛΑΜΥΣ, de ΧΛΑΙΝΑ, & de *Paludamentum* chez les Romains, & l'autre le manteau long ordinaire.

a. De la chlamyde.

Au rapport de Strabon, la chlamyde étoit plus ovale que ronde : c'étoit en général un vêtement de gens de guerre (3). Elle couvroit l'épaule gauche, &, pour qu'elle n'embarrassât pas en marchant, elle étoit courte & s'attachoit sur l'épaule droite. Plus d'une statue nous prouve que ce manteau étoit de forme ovale ou ronde; mais celle qui nous le montre le plus clairement est une figure au dessus de la grandeur naturelle, dans le jardin du pape sur le Quirinal. De-là ce manteau a été donné aux figures héroïques, & sur tout à Castor & à Pollux, de manière cependant qu'ils le portoient déployé sur les épaules & noué sur la poitrine; ce qui, selon Elien, cité par Suidas, est un des caractères des Dioscures : ΧΛΑΜΥΔΑΣ ΕΧΟΝΤΕΣ ΕΠΙ ΤΩΝ ΩΜΩΝ ΕΦΗΜΜΕΝΗΝ ΕΚΑΤΕΡΑΝ, ainsi que je l'ai expliqué dans mes Monumens de l'Antiquité. C'est dans ce sens que Platon dit à Aristippe : » Il n'appartient

(1) Herod. l. iv, c. 24, p. 153. (2) Cic. ad Attic. l. ij, ep. 3.
(3) Strabo, lib. ij, pag. 119, C.

» qu'à

» qu'à toi de porter la chlamyde & les haillons, « pour désigner son indifférence dans l'élevation & dans l'abaissement. Chez les Athéniens, la chlamyde étoit aussi un vêtement de jeunes gens (1), c'est-à-dire de ceux qui, depuis dix-huit ans jusqu'à vingt, étoient préposés à la garde de la ville, & qui se formoient par conséquent à l'art de la guerre (2). Le manteau que ces jeunes gens portoient étoit originairement noir, & il resta tel jusqu'au siècle d'Hadrien, où le célèbre Hérode-Atticus leur donna une chlamyde blanche (3). J'observerai aussi, que dans les sujets peints du Térence du Vatican, la chlamyde est donnée, comme un vêtement d'un usage général, à presque tous les jeunes gens de naissance libre. Les manteaux des guerriers avoient coutume d'être fourrés & frangés en dedans, ΚΡΟΣΣΩΤΟΙ, pour tenir chaud (4).

b. De la chlaina.

Il faut distinguer de la chlamyde un autre manteau court, nommé *chlaina*, qui ne s'attachoit pas sur une des épaules, ainsi que la première, mais dont on s'enveloppoit, & qui ne servant plus à couvrir le corps, étoit jeté sur l'épaule, comme, dans les pays chauds, le peuple a coutume de porter la veste, après s'en être dépouillé. C'est cette espèce de manteau court qu'Aristophane donne à Oreste qui le porte sur l'épaule gauche, ainsi que je l'ai observé en parlant d'un vase d'argent du cardinal Neri Corsini, sur lequel ce jeune héros paroît devant l'Aréopage dans un état de tristesse, & dans une attitude propre à exciter la compassion (5). Cette

(1) Lucian. Amor. p. 904.
(2) Artemidor. Oneirocrit. l. j, c. 56.
(3) Philostr. vit. Sophist. l. ij, p. 550.
(4) Plutarch. Lucull. p. 932, l. 24.
(5) Monum. Ant. ined. n. 151.

façon de porter le manteau eſt déſignée dans Plaute par les expreſſions : *conjicere in collum pallium : collecto pallio.*

c. Du Paludamentum.

Le *paludamentum* étoit pour les Romains, ce que la chlamyde étoit pour les Grecs. Sa couleur étoit de pourpre ; ΙΠΠΑΣ ΣΤΟΛΗ, c'étoit le vêtement de l'ordre des chevaliers, *veſtitus equeſtris* (1), ce fut auſſi le manteau que portèrent les generaux, & enſuite les empereurs Romains. Cependant nous apprenons que les empereurs, juſqu'à Gallien, ne paroiſſoient pas à Rome avec le *paludamentum*, mais avec la toge. Nous en découvrons la raiſon dans les remontrances faites à Vitellius par ſes amis, lorſqu'il voulut faire ſon entrée dans Rome avec ce manteau ſur ſes épaules : cet habillement, lui dirent-ils, feroit croire que vous voulez traiter la capitale de l'empire comme une ville priſe d'aſſaut ; & d'après ces repréſentations il revêtit la robe conſulaire. Septime Sévère obſerva le même cérémonial avant ſa magnifique entrée dans Rome : ce Prince étant venu juſqu'à la porte de la ville, en habit de guerre, deſcendit de cheval, prit la toge & fit à pied le reſte du chemin (2). Je ſuis ſurpris comment un académicien François a pu douter ſi le *paludamentum* des Romains étoit une cuiraſſe ou un manteau (3). C'étoit un *paludamentum* tiſſu d'or, que portoit Agrippine, femme de Claude, lorſqu'elle aſſiſta, ainſi que nous l'avons rapporté plus haut, au ſpectacle d'un combat naval.

d. Du manteau long.

Pluſieurs ſtatues antiques peuvent nous donner des notions ſur le manteau long des Grecs ; il étoit quelquefois doublé, comme celui que portoit Neſ-

(1) Xiphil. Aug. p. 94, l. 3.

(2) Xiphil. Sever. p. 294, l. 3.

(3) Mém. de l'Acad. des Inſcr. t. xxj, p. 304.

tor à cauſe de ſon grand âge, & la doublure en eſt déſignée par le mot ΔΙΠΛΗ. Le manteau des Cyniques étoit pareillement doublé, *duplex pallium*, parce qu'ils ne portoient point de tunique. D'autres fois auſſi ces manteaux étoient ſans doublure, & Homère les nomme ΑΠΛΟΙΔΑΣ ΧΛΑΙΝΑΣ. Je ne puis réſiſter à l'envie de relever ici les mépriſes de quelques traducteurs d'anciens auteurs, dans les paſſages où ils ont cru qu'il étoit queſtion de manteau. Le premier qui m'ait rendu attentif ſur ce point eſt Caſaubon, qui a traduit le mot ΙΜΑΤΙΟΝ par manteau, dans Polybe, lorſque cet auteur dit qu'Aratus étoit convenu avec ceux qui vouloient lui livrer la ville de Cynætha, qu'un des conjurés donneroit le ſignal de l'exécution en ſe montrant ſur une colline devant la ville, ΕΝ ΙΜΑΤΙΩ, ce que notre ſavant interprète a rendu par le mot *palliatus*, tandis qu'il auroit dû employer, à ce que je crois, celui de *tunicatus*. Selon toutes les apparences, il étoit moins ordinaire de ſortir de la ville ſans manteau, qu'avec un manteau; & le ſignal en queſtion exigeoit quelque choſe d'extraordinaire. L'ΙΜΑΤΙΟΝ des Grecs eſt toujours ſynonyme du *tunica* des Romains. Le *ſine tunica* de Pline, lorſqu'il caractériſe par-là les ſtatues de Romulus & de Camille, ſe rendroit en grec par ΑΝΕΥ ΙΜΑΤΙΟΥ. Le mot ΧΙΤΩΝ, qui ſe trouve dans quelques écrivains de l'antiquité, a été encore mal rendu par les traducteurs. Ce mot ſignifie non-ſeulement l'habit de deſſous, comme nous le voyons dans Diodore de Sicile, qui nous apprend que Denys, tyran de Syracuſe, portoit ſans ceſſe une cuiraſſe par deſſus ſon habit: ΗΝΑΓΚΑΖΕΤΟ ΦΕΡΕΙΝ ΕΠΙ ΤΟΝ ΧΙΤΩΝΑ ΣΙΔΗΡΟΥΝ ΘΩΡΑΚΑ; mais il déſigne auſſi quelque fois la cuiraſſe elle-même, & dans Homère il ſigni-

fie conſtamment cette armure, ce qui eſt prouvé par l'épithète de ΚΑΛΚΟΧΙΤΩΝΕΣ, ſynonyme de ΚΑΛΚΟΘΩΡΑΚΕΣ, *armés d'airain.* Cette remarque ſe rapporte principalement à un paſſage du même Diodore, qui raconte que Gelon, roi de Syracuſe, après la fameuſe victoire remportée ſur les Carthaginois, parut devant le peuple pour lui rendre compte de ſes actions, & cela non-ſeulement ſans aucune arme, mais encore ΑΧΙΤΩΝ ΕΝ ΙΜΑΤΙΩ, *ſans cuiraſſe ſur la tunique*, paſſage que les traducteurs n'ont pas compris. D'ailleurs ΜΟΝΟΧΙΤΩΝ déſigne auſſi un guerrier qui, abandonnant armes & manteau, ſe ſauve en tunique (1).

c. De la toge romaine.

On a tant écrit ſur la robe des Romains nommée la toge, que les amples recherches qu'on a faites à ce ſujet, loin d'éclaircir la matière, ſont plutôt capables d'augmenter l'incertitude du lecteur. Cependant il eſt de fait que perſonne n'a encore indiqué la vraie forme de ce vêtement, & il faut convenir que cela n'eſt pas facile. Je crois que lorſque Denys d'Halycarnaſſe dit que la toge offre la forme d'un demi-cercle, ΗΜΙΚΥΚΛΙΟΝ, il n'a pas voulu parler de la coupe, mais de la forme qu'elle prend étant miſe ſur le corps. En effet comme les Grecs mettoient ſouvent leur manteau en double, il ſe peut que les Romains pliaſſent de même leur toge, ce qui lèveroit une grande difficulté ſur ſa forme. A l'égard des artiſtes pour leſquels j'écris principalement, il leur ſuffit de ſavoir que cette draperie étoit blanche : car quand ils ont des figures romaines à draper, ils peuvent prendre pour modèle les ſtatues qui nous reſtent.

Nous remarquerons ici le jet de la toge, qui ſe

(1) Plutarch. Æmil. p. 480.

nommoit *cinctus gabinus*, forme qu'on donnoit à ce vêtement dans les cérémonies ſacrées, & particulièrement dans celles des ſacrifices. Cette forme conſiſtoit en ce que la toge étoit relevée juſque ſur la tête, de ſorte que le bout gauche, laiſſant l'épaule droite libre, deſcendoit ſur l'épaule gauche & alloit ſur la poitrine, où les deux bouts étoient paſſés l'un dans l'autre, de manière pourtant que la robe deſcendoit juſqu'aux pieds. C'eſt ce que nous voyons à la figure de Marc-Aurele ſur un bas-relief de ſon arc de triomphe, où cet empereur fait un ſacrifice. Pluſieurs autres antiques nous offrent la même diſpoſition de la toge.

Quand les empereurs ont la tête recouverte d'une partie de la toge, c'eſt alors un ſymbole de la dignité ſacerdotale. Saturne eſt le ſeul des dieux qui ſoit repréſenté la tête voilée juſque ſur le ſommet (1); & il n'y a, ſi je ne me trompe, que deux exceptions à cet égard : la première eſt celle de Jupiter, ſurnommé *le chaſſeur*, porté par un Centaure, & qu'on voit ſur un autel de la villa Borghèſe; ſa tête eſt voilée de la manière que nous venons de dire. C'eſt ſans doute à Jupiter, ainſi voilé, qu'Arnobe donne l'épithète de *Riciniatus*, (2), du mot *Ricinium*, qui indique la partie du manteau dont on ſe couvroit la tête. Dans Martianus Capella, nous retrouvons encore ce dieu repréſenté à-peu-près de même (3). Pluton, ſur une peinture du tombeau des Naſons, nous offre la ſeconde exception (4). Les autres dieux ſont ordinairement repréſentés la tête découverte.

C. De l'ajuſtement des extrémités, & en premier lieu de la tête.

a. Du chapeau.

Quant au vêtement des extrémités du corps,

(1) Deſcription des pierres gravées du cabinet de Stoſch, page 33.

(2) Adv. Gent. l. vj, p. 209.

(3) De nupt. Philol. l. j, p. 17.

(4) Tav. 8.

à commencer par la tête, l'ufage de la couvrir avec un chapeau, remonte aux temps les plus reculés ; & les Athéniens s'en fervoient non-feulement à la campagne, mais auffi à la ville. Dans l'île d'Egine on s'en couvroit même au théâtre, dès le temps de l'ancien légiflateur Dracon. On faifoit auffi alors des chapeaux de feutre, comme nous le favons par ceux que portoient les Spartiates, ou par les héaumes qui, felon Thucydide, n'étoient pas à l'épreuve des flèches. Chez les Grecs, non-feulement les hommes faits, mais encore les adolefcens, portoient des chapeaux ; & lorfque chez les Athéniens la mode d'en porter à la ville eut ceffé, il n'étoit pas extraordinaire à Rome de s'en fervir du moins dans la maifon. Suétone nous apprend qu'Augufte n'alloit jamais autrement que le chapeau fur la tête, foit qu'il fe promenât dans fon palais, foit qu'il s'expofât au foleil. Cependant l'ufage le plus ordinaire étoit de le porter à la campagne, pour fe préferver du foleil & de la pluie : pour cet effet on avoit foin d'en rabattre les bords. Au moyen des rubans dont il étoit garni, on pouvoit l'attacher fous le menton, comme nous le voyons à la figure de Théfée fur un vafe de terre cuite, à la bibliothèque du Vatican ; quand on vouloit aller tête nue, on le jetoit derrière les épaules, & il reftoit fufpendu aux rubans attachés fous le menton.

Le chapeau étoit encore la coiffure ordinaire des gens de campagne & des bergers : c'eft delà qu'il s'appelle le chapeau Arcadien (1). Cette coiffure, à quelques figures d'Apollon fur des médailles, eft une marque diftinctive de l'état paftoral de ce dieu chez Admète, roi de Theffalie.

(1) Dio Chryfoft. Or. xxxv, p. 433, A.

Différentes pierres gravées nous offrent Méléagre en chaſſeur portant un chapeau ; & deux bas-reliefs nous préſentent Zéthus avec la même coiffure, pour deſigner la vie paſtorale qu'il avoit choiſie. Ceux qui montoient des chars aux courſes du cirque à Rome, portoient des chapeaux d'une eſpèce ſingulière, ſe terminant en pain de ſucre, & reſſemblant aux chapeaux chinois. Une couple de moſaïques qu'on voyoit dans la maiſon Maſſini, & qui ſe trouvent aujourd'hui à Madrid, ainſi qu'un monument publié par Montfaucon, & qui n'exiſte plus, nous offrent des perſonnages avec de pareils chapeaux.

Rien de plus ordinaire que de ſe couvrir la tête du bout de la robe, & chez les Romains du pan de la toge ; mais on étoit dans l'uſage de paroître la tête découverte en préſence des perſonnes à qui on vouloit marquer du reſpect (1). De-là c'étoit une incivilité que de garder ſur la tête le vêtement dont on ſe couvroit : ΔΙ ΩΤΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΗΣ ΕΧΕΙ ΤΟ ΙΜΑΤΙΟΝ (2).

b. La tête couverte de la toge.

La chauſſure antique conſiſte en ſouliers & en ſandales. La forme des différentes chauſſures & les diverſes manières de les attacher & de les relever, ſont ſi variées, que ſi je voulois tout rapporter, j'en ferois un aſſez gros ouvrage.

c. De la chauſſure.

En parlant de la chauſſure, je commencerai par relever l'opinion ridicule d'un ſavant au ſujet d'une croix qui s'eſt trouvée ſur un pied antique du cabinet du Vatican. Cette croix eſt attachée ſur la courroie entre le gros orteil & le doigt ſuivant, où ſe trouve placée ordinairement une agraffe en forme de trèfle ou de cœur. L'agraffe réunit deux bandes de cuir, qui ſe joignent des deux

d. Des ſandales.

(1) Plutarch. Pomp. p. 1137, l. 17. (2) Ibid. p. 1169, l. ult.

côtés au deſſus du pied, & qui aboutiſſent à la courroie placée entre les deux doigts en queſtion. Ce pied ſe trouvant orné de cette croix, & ayant été découvert dans les catacombes, a fait conclure qu'il faiſoit partie de la ſtatue d'un martyr, circonſtance qui ſe trouve rapportée dans une ample inſcription. Mais il eſt évident que ce pied vient de la ſtatue d'une jeune femme : il eſt d'ailleurs ſi beau, que dans le temps où l'on auroit pu ériger des ſtatues aux martyrs, on n'auroit pas pu produire un pareil pied pour tout l'or du monde. On ſait d'ailleurs combien d'antiques, qui n'ont rien de commun avec la religion chrétienne, ont été trouvées dans les catacombes. Dans la ſuite des temps on a découvert un beau pied d'homme d'une ſtatue beaucoup plus grande que nature ; & ſur ce pied ſe trouve une agraffe en croix toute ſemblable à la précédente, & placée dans le même endroit : ce pied eſt aujourd'hui dans le cabinet du ſculpteur Cavaceppi. A une belle ſtatue de Bacchus, on trouve la courroie des ſandales, qui eſt placée pareillement entre le gros orteil & le doigt ſuivant du pied, ornée de la tête d'un ange aîlé.

e. Des ſouliers. Les ſouliers des Romains différoient de ceux des Grecs, au rapport d'Appien (1) : mais nous ne pouvons indiquer cette différence. Les Romains de diſtinction portoient des ſouliers de cuir rouge qui venoit du royaume de Pont (2). Ces ſouliers, appelés *Mullei*, étoient quelquefois brodés en or ou en argent, comme nous le voyons à quelques pieds chauſſés ; mais pour l'ordinaire ils étoient de cuir noir & montoient juſqu'à mi-jambe (3), ce qui

(1) App. Mithrid. p. 114, l. 17.
(2) Valeſ. not. in Ammian. l. xxij, c. 4, p. 390.
(3) Horat. l. j, ſat. 6, v. 27.

formoit des espèces de bottines, telles qu'on en voit aux figures de Castor & de Pollux, que je me propose de faire graver à la suite de mes Monumens de l'Antiquité. Le Jason de Versailles, statue nommée mal à propos Quintus Cincinnatus, offre une chaussure que les artistes pourroient donner aux figures héroïques. Cette chaussure a des semelles avec des bords à l'entour de la largeur d'un doigt, & un cuir qui soutient le talon; ils sont lacés sur le coude-pied par des bandes de cuir qui partent des semelles, & se trouvent attachées par dessus les chevilles. Le passage de Pline, où il dit, en parlant des singes; *Laqueis calceari imitatione venantium tradunt* (1), pourroit être appliqué aux souliers tissus de cordes, tels qu'on en voit au cabinet d'Herculanum. Les commentateurs entendent ordinairement ce passage par les filets dans lesquels on prend les singes, tandis que l'auteur latin a voulu dire que ces animaux se font des souliers de cordes comme les chasseurs.

On sait que la noblesse Athénienne portoit des souliers ornés d'une demi-lune d'argent ou d'ivoire, comme la noblesse Romaine en portoit avec une lune : mais ce caractère ne s'est encore trouvé à aucune statue romaine.

Je remarquerai ici en supplément, que les mouchoirs n'étoient pas en usage chez les anciens, du moins chez les Grecs. On voit que les personnes de distinction se servoient de leur manteau pour essuyer leurs larmes, comme avoit fait Agathocle, frère d'une reine d'Egypte, devant le peuple assemblé à Alexandrie (2). Il en étoit de même des serviettes chez les Romains : elles ne furent introduites que très-tard, & encore

(1) Plin. l. viij, c. 80.

(2) Polyb. l. xv, p. 712, D.

l'uſage étoit que chaque convive apportât ſon linge.

III. Obſervation générale ſur le deſſin des figures drapées.

Quant au deſſin des figures drapées, la fineſſe du tact & la délicateſſe du ſentiment y ont moins de part, que la juſteſſe du diſcernement & l'étendue du ſavoir, tant pour l'obſerver & l'enſeigner, que pour l'imiter & le pratiquer. Cela n'empèche pas que cette branche de l'Art n'offre encore des objets de recherches non moins intéreſſans pour le connoiſſeur que pour l'artiſte. La draperie eſt au nu, ce que l'expreſſion eſt à la penſée ; & nous avons ſouvent moins de peine à trouver la penſée que l'expreſſion, ou la vraie tournure de la penſée. Comme dans les premiers temps de l'Art on faiſoit plus de figures drapées que de figures nues, & que cette maxime étoit tellement adoptée dans les plus beaux ſiècles de la Grèce par rapport aux figures de femmes, qu'on peut compter cinquante figures drapées contre une de nue, il étoit naturel que les artiſtes de tous les temps ne s'attachaſſent pas moins à bien rendre l'élégance de la draperie que la beauté du nu. Ils cherchèrent à mettre de la grace non-ſeulement dans les attitudes & les actions, mais encore dans les vêtemens : en effet, les plus anciennes ſtatues des Graces étoient vêtues. Si quatre ou cinq figures antiques ſuffiſent pour faire ſentir les beautés du nu, il en faut cent pour étudier avec ſuccès la draperie. Il eſt rare de trouver une ſtatue drapée qui reſſemble à une autre pour l'ajuſtement, tandis qu'il n'y a rien de plus ordinaire que de trouver des ſtatues nues d'une reſſemblance parfaite : telles ſont en grande partie les ſtatues de Vénus. Il en eſt de même des ſtatues d'Apollon : la plupart ſemblent avoir été exécutées d'après un ſeul modèle, comme l'atteſtent

trois ſtatues ſemblables de ce dieu à la villa Médicis & une autre au Capitole. La même remarque eſt auſſi applicable à la plupart des jeunes ſatyres. Je conclurai donc que la draperie des figures peut être regardée à juſte titre comme une partie eſſentielle de l'Art.

Peu d'artiſtes modernes ſont exempts de reproche ſur la manière d'exécuter les vêtemens : ceux du ſiècle paſſé, ſi l'on en excepte le ſeul Pouſſin, ont tous péché à cet égard contre les règles. Le Bernin a ſerré avec une large ceinture le manteau de ſa ſainte Bibiane, contre ſa robe, ce qui non-ſeulement eſt ſans exemple dans toute l'antiquité, mais ce qui répugne encore à l'idée de manteau, car il ceſſe d'être tel dès qu'il eſt ſerré avec une ceinture. L'artiſte qui fit les deſſins pour les planches ſi proprement gravées de l'ouvrage de Roland de Chambray, intitulé *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, a donné un habit de femme à Callimaque, l'inventeur du chapiteau corinthien. Je ſuis ſurpris comment Paſcoli, dans la préface qu'il a miſe à la tête de ſes Vies des Peintres, a pu avancer que les ſculpteurs de l'antiquité n'avoient pas ce goût noble & gracieux dans l'exécution des draperies, ce tact éclairé qui conſtitue l'une des parties dans laquelle les modernes ont ſurpaſſé les anciens. Du reſte cet écrivain avoit peu ou point de connoiſſance de l'Art, comme cela eſt aſſez prouvé par ſon ouvrage, & par le témoignage de ceux qui l'ont connu perſonnellement. Obligé d'avoir recours aux autres pour apprendre les détails qu'il ignoroit, il ne s'inſtruiſoit qu'à force de queſtionner des gens imbus de préjugés : l'on peut conclure d'après cela que ſon opinion erronnée

ſur la draperie des anciens, étoit en général aſſez répandue parmi les gens de l'Art. Que peut-on ſe promettre de bon de ces ſortes d'artiſtes qui, ayant l'eſprit préoccupé, n'opèrent que d'après leur prévention, & qui ferment les yeux aux beaux détails, imprimés ſouvent même aux figures médiocres des anciens ? Il en eſt tout autrement de bien des figures des modernes : Corneille diſoit du *Bajazet* de Racine, que ſous un habit turc il avoit un cœur françois ; mais on ne pourroit pas dire de ces productions que ſous leur vêtement, prétendu grec, il y a une figure à la mode: alors du moins, ſi le deſſin du nu étoit incorrect, la draperie, bien entendue, voileroit beaucoup de défauts.

CHAPITRE VI.

Du progrès & de la décadence de l'Art des Grecs, dont les productions offrent quatre époques & quatre ſtyles différens.

Introduction. CE chapitre, qui traite du progrès & de la décadence de l'Art des Grecs, a pour objet de nouveaux détails ſur l'eſſence même de l'Art. On trouvera ici quelques obſervations générales ſur ce qui a été dit dans les chapitres précédens, déterminées avec plus de préciſion par leur application à des monumens remarquables de l'antiquité.

Scaliger aſſigne à l'art & à la poéſie, chez les

Grecs, quatre époques principales, & Florus en assigne autant à l'histoire Romaine ; cependant il seroit possible de porter ce nombre à cinq : car toute action & tout évènement ayant cinq parties ou degrés, le commencement, l'accroissement, la perfection, la décadence & la fin (ce qui sert de base aux cinq actes des pièces de théâtre) il en est de même de l'histoire de l'art ; mais, comme la fin de l'art est au-delà de ses limites, on ne peut guère le considérer que relativement à quatre époques.

L'ancien style est celui qui précéda le temps de Phidias. Ce génie supérieur, secondé par les artistes ses contemporains, sut imprimer à l'Art cette grandeur imposante dont il étoit susceptible. Je donnerai au style du siècle de Phidias, le nom de grand, de sublime. Depuis Praxitèle jusqu'au temps de Lysippe & d'Apelle, l'Art acquit plus de grace, plus d'aménité ; & je nommerai ce style, le beau, le gracieux. Quelque temps après ces artistes, & les disciples de leur école, l'Art commença à décliner sous leurs imitateurs ; je désignerai ce style par celui d'imitation : enfin l'Art, déja sur son déclin, arriva insensiblement à son entière décadence. I. L'ancien style.

Quant à l'ancien style, nous examinerons d'abord les monumens les plus frappans qui nous en restent, puis les caractères qui le distinguent, & enfin la transition de ce style au style subséquent, ou à celui que nous appelons le grand. Sur cet objet on ne sauroit alléguer de monumens plus anciens & plus authentiques, que quelques médailles dont le coin & l'inscription attestent la haute antiquité : car ces médailles, ayant été frappées dans les villes dont elles portent le nom, elles nous fournissent A. Monumens de l'ancien style. a. Médailles.

une induction certaine sur l'état de l'art à l'époque de leur fabrication.

La légende de ces anciennes médailles va à rebours, c'est-à-dire de droite à gauche : manière d'écrire dont l'usage doit avoir cessé assez long-temps avant Hérodote. En effet, cet historien, en parlant du contraste qu'il y avoit entre les mœurs & les coutumes des Egyptiens & celles des Grecs, cite cette particularité, que les premiers différoient totalement des derniers par rapport à l'écriture, & qu'ils écrivoient de droite à gauche [1]. Je ne me rappelle pas qu'on ait remarqué cette circonstance qui est si propre à nous faire déterminer le temps où l'écriture des Grecs a changé de marche, & qui peut nous faire conclure que depuis le siècle d'Hérodote, c'est-à-dire depuis la soixante-seizième olympiade, l'usage d'écrire dans le sens primitif avoit cessé depuis long-temps. Pausanias nous apprend [2], que l'inscription placée au dessous de la statue d'Agamemnon à Elis, l'une des huit figures qu'Onatas avoit faites d'autant de guerriers qui s'étoient offerts à tirer au sort pour combattre Hector, étoit dirigée de droite à gauche. Comme Onatas vivoit peu de temps avant l'expédition de Xerxès contre les Grecs, c'est-à-dire avant la soixante-douzième olympiade, par conséquent peu de temps avant Phidias, nous pouvons fixer à peu près l'époque où les Grecs cessèrent d'écrire de droite à gauche.

Parmi les anciennes médailles, les plus remarquables sont celles de quelques villes de la grande Grèce, & principalement celles de Sybaris, de

(1) Herodot. l. ij, p. 63, l. 13. (2) Pausan. l. v, p. 444, l. 24.

Caulonia & de Posidonia, ou de Pæstum en Lucanie. Les médailles de Sybaris ne peuvent pas avoir été frappées après la soixante-douzième olympiade, epoque où cette ville fut détruite par les Crotoniates (1), & la forme des lettres qui composent son nom, indique un temps beaucoup plus reculé. Le nom de Sybaris est designé par les initiales V M, ainsi formées, au lieu de ΣΥ, & le *sigma* sur les médailles de Posidonia est figuré comme un M. Le *rho* (P) a une petite queue R. Caulonia est écrit ΛVΑΚ. Le bœuf sur les médailles de Sybaris, & le cerf sur celles de Caulonia, sont assez informes. Sur des médailles très-anciennes de cette dernière ville on trouve Jupiter, ainsi que sur celles de Posidonia on voit Neptune d'une fabrique beaucoup plus belle, mais d'un style qu'on appelle communément Etrusque. Neptune tient son trident en arrêt comme une lance sur le point de frapper. Ce dieu est nu comme Jupiter, excepté qu'il a les deux bras enveloppés de sa draperie ramassée, comme s'il vouloit s'en servir au lieu de bouclier. C'est ainsi qu'une pâte de verre du cabinet de Stosch nous offre Jupiter le bras gauche entouré de son égide, c'est-à-dire de la peau de la chèvre Amalthée (2). Faute de bouclier, les anciens combattoient quelquefois de cette manière, comme Plutarque le raconte d'Alcibiade (3), & Tite-Live de Tibérius Gracchus (4). Le type des médailles dont on vient de parler, est en creux d'un côté & en relief de l'autre, ce qu'il ne faut pas assimiler à quelques médailles d'empereurs & de familles romaines, dont la partie creuse vient de l'inadvertance du mo-

(1) Herodot. l. vj, p. 215, l. 3.

(2) Descrip. des pier. grav. du cab. de Stosch, p. 40. Monum. Ant. ined. n. 9.

(3) Plutarch. Alcib. p. 388, l. 4.

(4) Tit. Liv. l. xxv, c. 16, Conf. Scalig. conject. in Varron. p. 10.

nétaire. Les premières portent évidemment deux empreintes différentes, ce que je puis prouver par celles qui présentent l'image de Neptune. Ce dieu, du côté où il paroît de relief, a une barbe & des cheveux frisés; & de l'autre où il est en creux, il n'a point de barbe, & il porte des cheveux plats. Là, on voit la draperie jetée en avant sur le bras; ici, elle descend par derrière. D'un côté, la bordure est entourée d'un ornement semblable à deux cordons d'un tissu lâche; de l'autre, cet ornement ressemble à une couronne d'épis. A l'égard du trident, il est en arrêt des deux côtés.

Du reste il est difficile de démontrer (& c'est sans preuves que l'a avancé un écrivain (1)) que ce fut peu après la cinquantième olympiade que le *gamma* des Grecs a été figuré par un C & non par un Γ, ce qui confondroit toutes nos idées sur l'ancien style des médailles : car il se trouve de ces anciennes monnoies des Grecs, qui, bien que d'un très-beau travail, nous offrent la lettre en question sous sa forme antique. Je n'en citerai pour exemple qu'une médaille de la ville de Géla en Sicile, qui a pour légende le mot CEΛAΣ, avec un bige ou char attelé de deux chevaux, & la partie supérieure d'un minotaure.

Je saisirai cette occasion pour parler de quatre coupes d'un or pur, de la forme & de la grandeur d'une soucoupe à café; elles ont été trouvées dans les anciens tombeaux près de Girgenti, & se voient dans le cabinet de M. Lucchesi, évêque de cette ville. J'ai cru devoir rapporter ces morceaux précieux, parce que les ornemens qui les entourent paroissent ressembler à la fabrique des

(1) Reinold. Hist. Litter. Græc. & Lat. p. 57.

médailles

médailles en question, & être du même âge. Deux de ces soucoupes ont une bordure, dont les ornemens sont en bosselage, & représentent des bœufs. On voit que cette bordure a été frappée avec un poinçon de relief, à son extrémité intérieure, pour faire sortir la bosse du côté opposé. Les deux autres soucoupes ont pour ornement une bordure de points frappés avec un poinçon. Quant à l'explication des bœufs qui décorent les deux premières soucoupes, je ne crois pas qu'il soit nécessaire de remonter, avec le possesseur de ces antiques, jusqu'au bœuf Apis des Egyptiens ; on sait que chez les Grecs les bœufs étoient consacrés au soleil, & qu'ils traînoient le char de Diane. Le bœuf peut être considéré comme l'emblême de l'agriculture, & c'est ce que paroît indiquer celui qui se rencontre sur quelques médailles de la grande Grèce, parce que ces animaux tirent la charrue & sont d'un grand usage dans l'économie rurale. Le même animal servoit de type aux plus anciennes médailles d'Athènes (1) & de Rome (2).

Les médailles de Sicile des premiers temps, sont une preuve que les artistes Grecs n'eurent pas d'abord la vraie idée du beau, ou que du moins ils ne surent pas la rendre dans la pratique : il est certain que celles des temps suivans surpassent infiniment les anciennes. J'en juge d'après les médailles de Leontium, de Messine, de Ségeste & de Syracuse, qui sont de la plus haute antiquité, & que j'ai examinées autrefois avec soin dans le cabinet de Stosch. Deux de ces médailles de la dernière ville sont gravées planche

(1) Schol. Aristoph. Av. v. 1106. (2) Plin. l. xviij, c. 3, p. 436.

15e : la tête qu'on y voit eſt celle de Proſerpine. Cette tête & quelques autres ſur les médailles dont nous venons de parler, ſont deſſinées comme celle de Pallas ſur les médailles d'Athènes des premiers temps, & celle d'une ſtatue de la même déeſſe à la villa Albani. Comme elles n'ont de belles formes dans aucune de leurs parties, il s'enſuit que leur enſemble en manque également ; leurs yeux ſont tirés en long, & n'ont point de ſaillie ; la ſection de la bouche va en remontant ; le menton eſt pointu, & ſans élégance dans ſon contour ; les boucles des cheveux ſont rangées par petits anneaux, & reſſemblent aux grains d'une grappe de raiſin : ce qui a fait que ces boucles ont été déſignées ſous le nom de grappe, par les plus anciens poètes Grecs (1). Pour achever de caractériſer cette manière, il ſuffit de dire que les têtes de femmes ſe diſtinguent à peine de celles d'hommes. Auſſi eſt-il arrivé qu'une de ces têtes de bronze, un peu plus grande que nature & conſervée dans le cabinet d'Herculanum, a été regardée & décrite comme une tête d'homme. Cependant le revers de ces médailles peut paſſer pour élégant, tant pour le coin que pour le deſſin de la figure. Mais il y a bien de la différence entre un deſſin en petit & un deſſin en grand, & l'on ne peut rien inférer de l'un en faveur de l'autre. Il étoit infiniment plus facile de bien deſſiner une petite figure de la hauteur d'un pouce, que de bien exécuter une tête de la même grandeur. Ainſi, la forme de ces têtes tient du ſtyle égyptien & du ſtyle étruſque, & conſtate de nouveau ce que j'ai cherché à établir dans les livres précédens,

(1) Plutarch. conſol. Apoll. p. 196, l. 24.

au ſujet de la reſſemblance qui ſe trouve entre les figures des trois nations Egyptienne, Etruſque & Grecque, dans les premiers temps de l'Art.

A l'égard des ouvrages de ſculpture exécutés dans l'ancien ſtyle, je ne rapporterai que ceux que j'ai pu voir & examiner moi-même, ainſi que j'ai preſque toujours fait pour les autres productions de l'Art. J'ai remarqué qu'il en eſt ordinairement du deſſin d'une antique, comme du récit d'un fait : à meſure qu'il paſſe par différentes bouches, il éprouve toujours quelque altération.

La Pallas de la villa Albani, que j'ai publiée avant ſa reſtauration, dans mes Monumens de l'Antiquité [1], me paroît être la plus ancienne ſtatue de ce ſtyle. Le contour du viſage & les formes des différentes parties y ſont traités de façon que ſi la figure étoit de baſalte, on la croiroit de fabrique égyptienne. La tête de cette antique eſt parfaitement ſemblable aux têtes de femmes qui ſe trouvent ſur les anciennes médailles grecques dont nous venons de parler : du reſte on pourroit y trouver auſſi le ſtyle étruſque. Le motif que les Romains ont eu d'enlever à la Grèce cette ſtatue & d'autres du même âge, fut probablement le même que celui qui m'en fait faire mention, ſavoir, d'offrir des productions de l'Art des temps les plus reculés de la Grèce, pour en avoir une ſuite complette depuis ſon origine juſqu'à ſa perfection. b. Marbre.

Les amateurs de l'antiquité croient encore trouver l'ancien ſtyle dans un bas-relief du Capitole, que j'ai fait graver & placer à la tête du Traité préliminaire du deſſin des anciens artiſtes, dans mes Monumens de l'Antiquité. Ce bas-relief re-

(1) Monum. Ant. ined. n. 17.

préſente trois Bacchantes drapées & un Faune nu, avec l'inſcription : ΚΑΛΛΙΜΑΧ°Σ ΕΠ°ΙΕΙ (1). On prétend que ce Callimaque eſt celui qui n'étoit jamais content de ce qu'il faiſoit (2) ; & parce qu'il avoit exécuté une danſe de Lacédémoniennes (3), on croit reconnoître cette danſe dans notre bas-relief. L'inſcription placée au bas me paroît ſuſpecte : il eſt vrai qu'on ne peut guère la regarder comme moderne ; mais il ſe pourroit bien qu'elle eût été imitée & ſubſtituée d'après les anciens. C'eſt ainſi que le nom de Lyſippe a été ajouté à l'Hercule de Florence, qui eſt antique ; mais ni le nom ni la ſtatue ne ſauroient être de la main de ce ſtatuaire, ainſi que je le ferai voir dans le troiſième volume de cette Hiſtoire. Un ouvrage grec du ſtyle de notre bas-relief devroit être beaucoup plus ancien, d'après les idées que nous avons des temps où l'Art étoit floriſſant dans la Grèce, & Callimaque ne peut pas avoir vécu avant Phidias : ainſi ceux qui le placent dans la ſoixantième Olympiade (4), le font ſans aucune raiſon & ſe trompent fort. D'ailleurs, quand on lui donneroit cette ancienneté, ſur quel fondement feroit-on entrer le X dans la compoſition de ſon nom, cette lettre ayant été inventée beaucoup plus tard par Simonide (5) ? Le nom de Callimaque, ſuivant la forme des caractères grecs du temps, auroit été figuré de cette façon, *ΚΑLΙΜΑΚΟΣ*, ou de celle-ci, ΚΑΛΙ Μ ΑΚΟΣ (6), ainſi qu'on le voit dans une ancienne inſcription d'Amyclée (7). Pauſanias

(1) Fontanin. Antiq. Hort. l. j, c. 6, p. 116. Montfauc. Ant. expl. t. j, p. 11, pl. 174.

(2) Fontan. loco cit. Lucatel. Muſ. Capit. p. 36.

(3) Plin. l. xxxiv, c. 19.

(4) Felibien. Hiſt. des Archit. p. 22.

(5) Mar. Victorin. art. Gram. l. j, p. 1459.

(6) Conf. Reinold. Hiſt. Litt. Græc. & Lat. p. 9.

(7) Nouveau Traité de Diplomatique, t. j, p. 616.

dit qu'il n'étoit pas de la force des grands artiſtes de la Grèce ; il faut par conſéquent qu'il ait vécu dans un temps où il auroit eu la poſſibilité de les égaler. Un ſtatuaire de ce nom, que Pauſanias dit avoir été le même, eſt le premier qui ait travaillé avec le trépan pour percer le marbre (1). Cependant il faut que l'auteur du Laocoon, que nous placerons dans le plus beau ſiècle de l'Art, ſe ſoit ſervi de cet inſtrument pour traiter les cheveux & pour fouiller la draperie de cette figure. On prétend de plus que Callimaque le ſculpteur, eſt l'inventeur du chapiteau corinthien (2) ; & on ſait que Scopas, ce fameux ſtatuaire, bâtit un temple décoré de colonnes de l'ordre corinthien dans la quatre-vingt-ſeizième olympiade (3) : d'où il s'enſuivroit que Callimaque auroit vécu du temps des plus grands artiſtes de la Grèce, & avant l'auteur de la fameuſe Niobé, qui eſt probablement Scopas, comme nous le verrons dans le volume ſuivant, & qui a fleuri avant l'artiſte auquel nous devons le Laocoon. Mais cette époque a un inconvénient; elle ne s'accorde pas avec celle qui réſulte de l'ordre dans lequel Pline range les artiſtes. J'ajouterai encore que ce bas-relief a été trouvé à Horta, canton habité jadis par les Etruſques ; cette circonſtance nous autoriſeroit auſſi à croire ce morceau de fabrique étruſque, dont il porte tous les caractères. Comme on prend cette antique pour un ouvrage grec, on prendroit auſſi pour étruſques quelques vaſes peints rapportés au troiſième livre de cette Hiſtoire, ſi leur inſcription grecque n'indiquoit pas le contraire.

Nous pourrions donner des caractères plus évi- B. Caractères de l'ancien ſtyle.

(1) Pauſan. l. j, p. 68, l. 25.
(2) Vitruv. l. iv, c. 1.
(3) Pauſanias, lib. viij, p. 693, l. 19.

dens de l'ancien ſtyle, s'il nous étoit parvenu un plus grand nombre d'ouvrages en marbre, & ſur-tout plus de bas-reliefs : ces productions de l'Art nous feroient connoître comment on groupoit d'abord les figures, & comment on exprimoit les paſſions. Cependant, ſi on examine non-ſeulement de quelle manière les différentes parties ſont prononcées dans les petites figures, mais encore quels ſont leurs mouvemens ſur les médailles ; & ſi l'on veut, par analogie, juger des figures plus grandes du temps dont nous parlons, on en pourra conclure que les artiſtes de l'ancien ſtyle auront donné à leurs figures des mouvemens & des attitudes forcées. Les perſonnages des temps héroïques, dont les artiſtes retraçoient l'image, ſuivoient l'impulſion de la nature : ils ſe montroient tels qu'ils étoient ; c'eſt ce dont on ne peut douter quand on compare les premiers ouvrages des Grecs avec ceux des Etruſques auxquels ils reſſemblent.

Quant à l'exécution, il eſt à remarquer que les artiſtes ſurent mettre le *fini* à leurs ouvrages, avant de ſavoir leur donner la beauté : nous en avons un exemple dans la Pallas de la villa Albani, déjà citée pluſieurs fois, & qui, à la forme de viſage la plus commune & la plus vile, joint la draperie la plus ſoignée. C'eſt encore là ce que Cicéron fait entendre, lorſqu'il dit qu'on voyoit dans l'île de Malte de très-anciennes figures de la Victoire, exécutées en ivoire avec beaucoup d'art (1). On peut dire à cet égard ce qu'Ariſtote a dit de la Tragédie, qu'elle a mis de la juſteſſe dans les expreſſions & la manière de parler, long-temps avant d'ordonner le plan du

(1) Cic. Verr. 4, c. 46.

ſujet; en effet, les mots & le talent de rendre la parole ſont, dans ce dernier cas, ce que ſont dans l'autre le mécaniſme de l'art & l'adreſſe à travailler le marbre. A la renaiſſance de l'Art, dans les temps modernes, les tableaux peints par les prédéceſſeurs des grands maîtres qui l'ont enſuite illuſtré, nous offrent une ample matière à faire les mêmes remarques. Les ouvrages de ces premiers artiſtes, éloignés du vrai beau, ſont finis avec une patience incroyable; tandis que leurs ſucceſſeurs, les Michel-Ange & les Raphaël, ont ſuivi le précepte que Roſcomon donne aux poètes: *compoſez avec feu, & exécutez de ſang froid* (1). Cette reſſemblance d'exécution par rapport au *fini*, avant la connoiſſance du beau, paroît ſingulièrement dans la fabrique des différens tombeaux élevés par Sanſovino, & par les autres ſculpteurs du commencement du ſeizième ſiècle: les figures de ces monumens ſont toutes très-médiocres, mais les ornemens dont ils ſont décorés ſont tellement finis, qu'ils pourroient ſervir de modèle à nos artiſtes, & être jugés comparables aux travaux des anciens dans ce genre.

Nous pouvons réduire les caractères de l'ancien ſtyle à ces courtes propoſitions: le deſſin en étoit énergique, mais dur; il étoit fier, mais ſans grace; enfin la force de l'expreſſion y altéroit la beauté de l'enſemble. Toutefois, comme l'art de ces temps reculés n'étoit conſacré qu'aux dieux & aux héros, dont l'éloge, comme dit Horace, eſt trop élevé pour les doux accords de la lyre, il eſt à croire que cette dureté même a contribué à la grandeur des images. L'Art étoit auſtère comme la juſtice de ce temps, qui puniſſoit de

(1) Roſcomon's Eſſay on Poet.

mort le moindre délit (1). Bien entendu qu'il y a des gradations, puisque nous comprenons par l'ancien style la plus longue époque de l'Art grec, & que les derniers ouvrages de ce style ont dû être très-différens des premiers.

On pourroit croire que ce style se conserva jusqu'au temps où l'Art fleurit dans la Grèce, si ce que dit Athénée de Stésichore (2), ne souffroit aucune contradiction. Il nous apprend que ce poète fut le premier qui dépeignit dans ses vers Hercule armé d'un arc & d'une massue. Cependant plusieurs pierres gravées, qui portent les caractères de ce premier style, nous offrent Hercule avec les mêmes armes. Or Stésichore fut contemporain de Simonide, & vécut dans la soixante-douzième olympiade (3), ou vers le temps que Xerxès marcha contre les Grecs; & Phidias qui porta l'Art à son plus haut période, fleurit dans la soixante-dix-huitième olympiade; ainsi ces pierres doivent avoir été gravées peu avant cette Olympiade, ou certainement après la soixante-douzième. Mais Strabon fait remonter beaucoup plus haut l'époque de ces attributs donnés à Hercule (4). Il en attribue l'invention à Pisandre, que quelques-uns font contemporain d'Eumolpe, & que d'autres placent dans la trente-troisième olympiade. Au rapport du même Strabon, les anciennes figures d'Hercule n'avoient ni massue ni arc.

C. Remarques sur les imitations de l'ancien style.

J'avertirai ici, qu'on ne sauroit apporter trop de précaution pour juger de l'âge des ouvrages

(1) Thucyd. l. iij, p. 98, l. 34.

(2) Deipn. l. xij, p. 512, E. Conf. Descr. des Pier. grav. du cab. de Stosch, p. 275.

(3) Bentley's Diff. upon Phalar. p. 36.

(4) Geogr. l. xv, p. 688, C.

de l'antiquité. Une figure qui paroît être étrufque, ou du premier ftyle de l'art grec, ne l'eft pas toujours. Elle peut être une imitation des ouvrages antérieurs, qui fervirent de modèle à bien des artiftes Grecs (1) ; ou quand ce font des figures de divinités, traitées avec des attributs & des caractères d'antiquité, qui ne doivent pas s'y trouver, on peut inférer alors que l'ancien ftyle eft une chofe adoptée, pour infpirer plus de refpect. Car, de même que la rudeffe dans la forme & le fon des mots, fuivant un Ancien (2), donne de la grandeur au difcours, de même la dureté & la févérité de l'ancien ftyle produifent un effet femblable dans les ouvrages de l'Art. Ce que nous difons ici du caractère de l'ancienne manière, concerne non-feulement le nu des figures, mais auffi leur draperie, ainfi que la difpofition des cheveux & de la barbe.

Pour venir à l'appui de ces affertions, je citerai le bas-relief de la villa Albani, dont on verra la planche gravée dans le volume fuivant. Nous y trouvons toutes les figures des divinités drapées & ajuftées dans le goût des figures étrufques. Cependant, comme l'ordre corinthien du temple & les courfes des chars repréfentées fur les frifes, indiquent un travail grec, on pourroit prendre cet ouvrage, en conféquence de la draperie des figures, pour une production grecque de l'ancien ftyle. Mais nous trouvons le contraire dans ce même ordre des colonnes du temple, inventé, au rapport de Vitruve, beaucoup plus tard : par conféquent ce monument nous offre une imitation de l'ancien ftyle grec. Nous ne pouvons

(1) Excerpt. ex. Nic. Damafc. p. 514, v. τελχῖνες.

(2) Demetr. Phal. de elocut. p. 26, l. 19.

y chercher un travail étrusque, dès que nous savons que les temples des Étrusques différoient en général de ceux des Grecs. Il est constant que ces temples n'avoient point de frises ; & que les modillons du plafond, ou *Mutuli*, avoient une grande saillie, tant sur les colonnes du portail, que sur les murs de la nef, de sorte que cette partie saillante des modillons portoit la dimension de la quatrième partie de la hauteur des colonnes: on suivoit cette méthode pour garantir le peuple de la pluie, parce que le péristyle ne régnoit pas autour de la nef. Par cette remarque, j'explique en même temps un passage de Vitruve, que personne n'avoit encore entendu (1).

Cette imitation étoit encore plus sensible sur un autre bas-relief qui représentoit Jupiter, avec une barbe plus longue qu'à l'ordinaire & des cheveux qui tomboient sur le devant des épaules. Ce Jupiter, quoique ajusté à la manière des figures les plus anciennes, étoit un ouvrage des Romains, du siècle des empereurs, ce que prouve l'inscription IOVI EXSVPERANTISSIMO, publiée par Spon sans la figure (2). Il paroît qu'on s'est proposé pour but, en représentant Jupiter sous cette forme antique, d'exciter plus de respect pour ce dieu, & de lui donner en quelque sorte une existence plus reculée.

Nous voyons la déesse de l'Espérance ajustée conformément au style le plus antique dans une petite figure de la villa Ludovisi, qui peut dater du second siècle des empereurs, à en juger par

(1) Vitruv. l. iv, c. 7, p. 160. *Supra trabes & supra parietes trajecturæ mutulorum, quartâ parte altitudinis columnæ projiciantur.*

(2) Misc. ant. p. 71. Conf. Descr. des pier. grav. du cab. de Stosch, p. 46.

l'inſcription romaine qu'on lit ſur le ſocle de la figure, & qui eſt conçue en ces termes :

Q. AQVILIVS. DIONYSIVS. ET. NONIA. FAVSTINA. SPEM. RES TITVERVNT.

Du reſte cette ſtatue n'étoit pas connue avant moi pour ce qu'elle eſt, parce que l'inſcription étoit couverte par une croûte épaiſſe de terre & de mouſſe [1]. C'eſt ainſi que j'ai trouvé l'Eſpérance figurée ſur les médailles impériales que j'ai vues ſoit en original, ſoit en copie ; & pour ne citer qu'un exemple, je dirai que le même goût règne dans tout l'ajuſtement de cette déeſſe, ſur une médaille de l'empereur Philippe l'Arabe. On peut expliquer cet uſage par les portraits faits de nos jours & ajuſtés dans le goût de ceux de Van Dyk, ajuſtement qui plaît encore beaucoup aux Anglois, & qui eſt auſſi infiniment plus avantageux, pour le peintre & pour la perſonne peinte, que les habits étroits & ſans plis d'aujourd'hui. Je me ſouviens auſſi qu'on a rapporté aux temps les plus reculés deux Victoires de grandeur naturelle, conſervées à Sans-Souci, parce qu'elles poſent ſur les doigts des pieds qui ſont joints ; on leur a aſſigné cette ancienneté à cauſe de la poſition qui a paru forcée à ceux qui n'en ont pas pénétré la ſignification. Mais ce qui nous prouve qu'on a eu tort, c'eſt le nom romain gravé ſur une bande qui paſſe en croix ſur la poitrine & ſur le dos de la figure. On prétend que ces bandes ſervoient à attacher les aîles qui ont dû être de bronze & adaptées aux figures.

(1) Deſcript. des pierres gravées du cabinet de Stoſch, p. 302.

Il en eſt de même des prétendues têtes de Platon, qui ne ſont autre choſe que des termes appelés Hermès, auxquels on a donné une forme à peu près ſemblable à celle des pierres ſur leſquelles on plaçoit les premières têtes; mais ces Hermès, ſelon la différence des âges, ſont rendus avec plus ou moins d'art. Pendant mon ſéjour à Rome, le plus beau de tous ces Hermès paſſa en Sicile, & il ſe trouve aujourd'hui au cabinet du collège des ci-devant Jéſuites de Palerme : parmi ceux qui ſont encore à Rome, on peut mettre au premier rang le prétendu Platon du palais Farnèſe. Du reſte la tête de cette antique reſſemble parfaitement à celle d'une ſtatue d'homme drapée, de la hauteur de neuf palmes, & découverte aux environs de Fraſcati dans le printemps de 1761, avec les quatre Caryatides que j'ai déja citées. La tunique dont cette ſtatue ſe trouve vêtue eſt d'une étoffe légère, comme l'indique la quantité de ſes petits plis; par deſſus ce vêtement il y a un manteau qui paſſant ſous le bras droit couvre l'épaule gauche, de façon que le bras gauche, appuyé ſur le côté, en eſt auſſi couvert. Sur la bordure de la partie du manteau jetée par deſſus l'épaule, on lit le mot CAPΔANAΠAΛΛOC. Le Λ ſe trouve double dans ce mot comme dans celui de ΠΟΛΛΙΣ, au lieu de ΠΟΛΙΣ, ſur une médaille de bronze de la ville de Magnéſie. Le nom de la déeſſe Cybèle ſe trouve auſſi écrit de ces différentes manières, ΚΥΒΕΛΛΑ & ΚΥΒΕΛΙΣ, de même que *Petilia* ville de Lucanie, eſt écrite pareillement *Petilla*. Quant à cette figure ſingulière, que j'ai publiée & expliquée dans mes Monumens de l'Antiquité (1), je me contenterai de faire encore

(1) Monum. Ant. ined. n. 163, p. 219-220.

les obſervations ſuivantes. Cette ſtatue, quoique l'inſcription porte le nom de Sardanapale, ne peut être celle de ce fameux roi d'Aſſyrie, qui n'avoit point de barbe, puiſqu'il ſe faiſoit raſer tous les jours. Après qu'on eut été long-temps indécis à Rome au ſujet du perſonnage repréſenté dans cette figure, j'ai trouvé enfin que l'Hiſtoire parle de deux rois d'Aſſyrie qui portèrent ce nom, & que le premier fut un prince ſage : delà j'ai donné comme une conjecture probable, que cette ſtatue nous offroit l'image du premier roi de ce nom. D'ailleurs une figure d'homme en habits de femme ne nous autoriſeroit pas à ſoutenir qu'elle repréſente le voluptueux Sardanapale ; puiſque nous ſavons que le philoſophe Ariſtippe mettoit des habits de femme, ou du moins qu'il s'habilloit indifféremment de l'une ou de l'autre façon (2).

La même configuration fut donnée aux têtes de Bacchus Indien, ou de Bacchus *Liber Pater*, de manière pourtant que la grandeur des formes y imprimant le caractère de la divinité, on la diſtingue aiſément des têtes ordinaires des Hermès. Une de ces figures de Bacchus ſe voit au palais Farnèſe, mais celle qui ſe trouve chez le ſculpteur Cavaceppi lui eſt bien ſupérieure. La ſtatue de femme en marbre noirâtre du cabinet du Capitole, deux fois grande comme nature, & découverte à la maiſon de campagne d'Hadrien, nous fait voir qu'on s'y eſt propoſé d'imiter un ſtyle encore plus ancien, car elle eſt debout, les bras pendans & fortement ſerrés contre le corps, ainſi que Pauſanias nous décrit la ſtatue d'Arrachion, vainqueur aux jeux olympiques en la cinquante-ſeptième olympiade. Mais le travail

(1) Sext. Empir. Pyrrh. hyp. l. j, p. 31, B.

de cette ſtatue prouve qu'elle ne remonte pas à une ſi haute antiquité ; c'eſt qu'il ſeroit facile de faire ſentir, ſi la tête en étoit antique, comme l'avance fauſſement Bottari dans ſon *Muſeum Capitolinum*, qui s'arrête long-temps à la forme de cette tête. Le fait eſt qu'elle eſt moderne & idéale, de manière pourtant que l'artiſte qui l'a reſtaurée s'eſt appliqué à conſerver de la conformité entre les groſſes boucles de la tête & celles qui étoient ſur les épaules. Après la reſtauration de cette ſtatue, on trouva ſa véritable tête dans la même maiſon de campagne. Elle eſt ſans doute dans la collection des antiques du cardinal de Polignac, qui en fit l'acquiſition lorſqu'elle fut découverte.

D. Préparation au ſtyle ſublime.

Cependant les caractères de l'ancien ſtyle étoient une préparation au ſtyle ſublime, auquel ils conduiſoient par la juſteſſe du deſſin & la force de l'expreſſion : car ce premier ſtyle, malgré ſa dureté, étoit exact dans les contours, & remarquable par cette ſûreté & cette ſcience qui faiſoit accuſer toutes les parties. En ſuivant le même chemin, l'Art, dans les temps modernes, ſeroit parvenu à ſa perfection, ſi les ſculpteurs n'euſſent pas quitté trop tôt la route que leur avoit tracée Michel-Ange, par des contours reſſentis & par une indication énergique de toutes les parties. Comme dans l'étude de la muſique & des langues, il eſt eſſentiel d'articuler fortement & les tons & les mots, pour parvenir à la pureté de l'harmonie & à la netteté de la prononciation ; de même, dans la pratique du deſſin, ce n'eſt pas par des traits déliés & légèrement tracés, mais par des contours mâles & décidés, quoiqu'un peu durs, qu'on parvient à la vérité & à la beauté des formes. Tandis que l'Art

marchoit à grands pas vers la perfection, la tragédie s'élevoit à la même hauteur par la force de la diction & par le grand sens de l'expression. Ce fut en employant ce style qu'Euripide donna à ses personnages cette sublimité d'expression, & à la vraisemblance l'effet de la conviction. Toutes les productions de l'esprit respiroient la poésie; l'éloquence même n'en étoit point exempte, ainsi que le prouvent les ouvrages de l'orateur Gorgias (1).

Je ne puis terminer ces observations sur l'ancien style, sans faire remarquer l'ignorance d'un artiste qui, ainsi que du Fresnoy, devint auteur, parce que, comme celui-ci, il ne pouvoit devenir bon peintre. Il assure qu'on ne donne le nom d'antique qu'aux monumens connus depuis Alexandre le Grand, jusques à l'empereur Phocas (2). Mais rien n'est exact dans ces dates, ni le commencement ni la fin. On peut juger par ce que nous avons dit & par ce que nous dirons encore, qu'il existe des ouvrages antérieurs à Alexandre, & que l'âge de l'Art finit avant Constantin. C'est aussi une erreur que de croire avec Montfaucon (3), qu'il ne s'est conservé d'autres ouvrages des sculpteurs Grecs que ceux du temps où Rome s'enrichit des dépouilles de la Grèce.

Le flambeau de la liberté ayant éclairé la Grèce, l'Art y acquit plus de hardiesse & de sublimité: car l'ancien style étoit fondé sur un systême qui consistoit dans des règles empruntées de la nature. Ensuite les artistes, ayant donné sans ménagement dans l'idéal, s'écartèrent de la vérité des formes, & travaillèrent plus d'après le systême adopté, II. Le style sublime.

(1) Aristot. Rhet. l. iij, c. 1.

(2) De Piles, Remarques sur l'Art de la Peinture de Dufresnoy, page 105.

(3) Ant. expliq. t. iij, part. 2, p. 6, §. 5.

que d'après la nature qu'ils n'auroient jamais dû perdre de vue. L'Art s'étoit, pour ainsi dire, formé une nature particulière.

A. Caractères du style sublime

Les réformateurs de l'Art ayant paru, s'élevèrent contre ce systême arbitraire, & s'approchèrent de la vérité de la nature. Elle leur enseigna à changer la dureté en souplesse ; à passer des parties trop prononcées & trop tranchantes d'une figure, à des contours plus libres et plus coulans ; à adoucir & à modérer les attitudes forcées & les actions violentes ; enfin à étaler moins de force & de science, & à repandre plus de beauté & de grandeur. Phidias, Polyclète, Scopas, Alcamène, Myron & d'autres maîtres, se rendirent célèbres par cette réforme de l'art. Leur style mérite le nom de grand, parce que le principal objet de ces artistes paroît avoir été de combiner la beauté avec la grandeur. Il faut bien distinguer la dureté, de l'austérité, pour ne pas confondre deux choses toutes différentes ; par exemple, il ne faut pas prendre pour un reste de dureté & de sécheresse de l'ancien style, cette indication marquée & tranchante des sourcils, qu'on trouve constamment dans les figures de la haute beauté. Ce caractère ressenti du dessin, est fondé sur les idées du beau, comme nous l'avons déjà remarqué.

Il est pourtant probable, & nous pouvons l'inférer de quelques passages des anciens auteurs, que le dessin du style sublime conserva quelques caractères de l'ancienne manière, telles que les lignes droites, & que les contours se traitoient par méplats, ce qui paroît indiqué par le terme de carrés ou d'angles (1). Car comme ces maîtres, tels que Polyclete, étoient les législateurs des pro-

(1) Plin. l. xxxiv, c. 19.

portions,

portions, & par conséquent les distributeurs des mesures & des dimensions de toutes les parties du corps, ils auront vraisemblablement sacrifié un dégré de la beauté des formes, à cette grande correction du dessin. Ainsi leurs figures dénotoient de la grandeur, mais cette grandeur apparemment manifestoit une certaine dureté, en comparaison des contours ondoyans & des formes moëlleuses des successeurs de ces grands maîtres. Il paroît que c'est là cette dureté qu'on reprochoit à Callon & à Hégias, à Canachus & à Calamis (1), & même à Myron (2). Cependant parmi ces statuaires Canachus étoit postérieur à Phidias : cet artiste disciple de Polyclète, fleurit dans la quatre-vingt-quinzième olympiade (3). Je me propose de hasarder dans le troisième volume de cette Histoire, une conjecture sur deux Canéphores en terre cuite, que je soupçonne être des copies de deux célèbres Canéphores de Polyclète. Pour peu qu'on trouve de fondement à ma conjecture sur ces bas-reliefs, elle pourra donner une idée plus nette des caractères de ce style, mêlé à un reste de dureté de la manière précédente, que tous nos raisonnemens & toutes les autres indications.

Quant aux reproches de dureté dans le dessin, faits aux statuaires de cette époque, il ne seroit pas difficile de prouver, que les auteurs anciens ont très-souvent jugé de l'Art comme les modernes. La hardiesse de la main, la correction du dessin & la dignité imposante des figures de Raphaël, ont paru dures & roides à quelques écrivains, en comparaison de la mollesse des chairs, de la grace des contours & de la rondeur des formes du Corrège.

(1) Quint. Inst. Orat. l. xij, c. 10, p. 1087.

(2) Plin. l. xxxiv, c. 19.

(3) Pausan. l. vj, p. 483, l. 24.

Tel eſt le jugement de Malvaſia, écrivain plus inſipide encore que partial, qui a écrit les vies des peintres Bolonois. C'eſt ainſi que des eſprits ſuperficiels trouvent de la dureté & de la négligence dans le nombre & la ſimplicité d'Homère, dans l'antique majeſté & la noble facilité de Lucrèce & de Catule, en comparaiſon de l'éclat & de la délicateſſe de Virgile, & de la douceur & des graces d'Ovide. Cependant, ſi l'on s'en rapporte au jugement de Lucien ſur l'Art, la ſtatue de l'amazone Soſandra, ouvrage de Calamis, étoit une des quatre principales figures de femmes, quant à l'expreſſion de la beauté. Pour donner une idée de cette belle ſtatue, il ne ſe contente pas de décrire ſon habillement, il fait valoir auſſi ſon air modeſte & ſon ſourire délicat & fin (1). Quoi qu'il en ſoit, ni le ſtyle dés artiſtes, ni celui des écrivains n'a jamais pu être généralement le même à la même époque. S'il ne nous étoit parvenu que le ſeul Thucydide de tous les auteurs de ce temps, il eſt à croire que ſa conciſion pouſſée juſqu'à l'obſcurité dans les diſcours qu'il a inſérés dans ſon Hiſtoire, nous feroit tirer la fauſſe conſéquence, qu'il en étoit ainſi de la diction de Platon, de Lyſias & de Xénophon, dont les paroles coulent comme l'onde pure d'un ruiſſeau qui ſuit doucement ſa pente.

B. Monumens du ſtyle ſublime conſerv. à Rome.

Les monumens les plus conſidérables, & l'on peut dire les ſeuls qu'il y ait à Rome du temps du ſtyle ſublime, ſont, autant que j'en peux juger, la Pallas de la villa Albani que j'ai déjà citée bien des fois, ſtatue qu'il ne faut pas confondre avec la Pallas du premier ſtyle que j'ai citée pareillement; & puis la Niobé avec ſes filles à la villa Médicis. La Pallas eſt digne des grands ſtatuaires

(1) Lucian. Imag. p. 464.

de ce temps, & le jugement que nous en portons peut être d'autant plus juste, que nous en voyons la tête dans toute sa beauté primitive: elle est d'une si belle conservation qu'elle n'a pas éprouvé la moindre altération, & elle est aussi pure, aussi brillante que si elle sortoit des mains de l'ouvrier. La tête de cette figure, indépendamment de la haute beauté dont elle porte l'empreinte, a les caractères que nous avons assignés à ce style, & décèle une sorte de dureté plus aisée à sentir qu'à décrire. On desireroit dans sa physionomie une certaine grace, qu'on auroit pu lui donner par un trait plus arrondi & plus moëlleux; & c'est sans doute là cette grace que Praxitèle, dans l'âge suivant de l'Art, sut imprimer à ses figures, comme nous le dirons ci-après. Niobé & ses filles doivent être regardées comme des monumens incontestables du style sublime. Mais les figures de ce fameux groupe ne portent pas la marque distinctive de ce style, cette dureté apparente qui caractérise la Pallas antique & qui fixe son âge. Les principaux traits qui leur sont assignés & qui dénotent le style sublime, sont d'abord cette notion pour ainsi dire increéée de la beauté; ensuite cette noble simplicité, soit dans les airs de tête, soit dans les contours, soit dans la draperie, soit dans l'exécution. Cette beauté est comme une idée qui naîtroit, sans le concours des sens, dans un esprit supérieur, dans une heureuse imagination qui auroit la force de s'élancer intuitivement jusques à la beauté divine: elle brillle par une si grande simplicité de formes & de contours, que loin de paroître avoir été enfantée avec effort, elle semble avoir été conçue comme une pensée & produite par un souffle. C'est ainsi que la main facile du grand

Raphaël, prompte à exécuter les conceptions de son esprit, formoit d'un seul trait le plus beau contour d'une tête de vierge, & le fixoit de manière qu'il n'y avoit rien à corriger pour l'exécution.

III. Le beau style.

Il n'est guère possible de parvenir à une connoissance plus exacte du style sublime, ni à une détermination plus précise de ses caractères, après la perte des ouvrages de ces grands réformateurs de l'Art. Sur cet article nous ressemblons à ceux qui, en voyant une tête antique toute rongée par le temps, reconnoissent le personnage qu'elle représente, sans qu'ils puissent en démêler le travail, comme ces gens qu'on reconnoît de loin, sans pouvoir en distinguer les traits. Mais on peut parler avec plus d'assurance du style des successeurs de ces grands hommes, style que j'appelle le beau. Il est certain que quelques-unes des plus belles figures de l'antiquité ont été faites à l'époque où fleurit ce style ; & plusieurs autres auxquelles on ne peut pas assigner la même date, en sont au moins des imitations. Le beau style de l'Art commença par Praxitèle, & acquit son plus grand lustre sous Lysippe & Apelle : nous en rapporterons les preuves ci-après. Par conséquent le beau style date d'un peu avant & du temps d'Alexandre, ainsi que de ses premiers successeurs.

A. Caractère du beau style.

Le caractère principal qui distingue le beau style du précédent, c'est la grace. Relativement à cette qualité, Praxitèle, Lysyppe & Apelle, auront été à Phidias, Polyclète & Myron, ce que parmi les modernes le Guide a été à Raphaël. Ce qu'on sentira plus clairement en observant le dessin de ce style & la partie qui le distingue, c'est-à-dire la grace.

B. De la souplesse du dessin.

Pour ce qui concerne le dessin en général, on y supprima tous les angles saillans qui se trouvoient

dans les ſtatues des grands maîtres précédens, tel que Polyclète : & cette qualité, la ſculpture la doit principalement à Lyſippe, qui s'attacha plus que ſes prédéceſſeurs à imiter la nature (1). Ce ſtatuaire donnoit à ſes figures des contours ondoyans, en conſervant néanmoins à de certaines parties des traits anguleux. C'eſt ainſi qu'il faut entendre ſans doute ce que Pline appelle des ſtatues carrées : car la manière de deſſiner carrément s'appelle encore aujourd'hui la forme carrée ou par méplats (2). Mais la conformation de la beauté du ſtyle antérieur ſervit encore de règle à celui-ci, parce que la belle nature en avoit été l'inſtitutrice. Delà Lucien, dans la deſcription de ſa beauté idéale, emprunta le tout enſemble & les parties capitales des artiſtes du ſtyle ſublime, l'élégant & le gracieux de leurs ſucceſſeurs. Il vouloit que la forme du viſage de ſa belle reſſemblât à la Vénus de Lemnos, chef-d'œuvre de Phidias ; les cheveux, les ſourcils & le front devoient être comme ceux de la Vénus de Praxitèle ; dans ſes yeux il déſiroit cette tendreſſe attrayante, cette grace agaçante de la même figure. Les mains, il les vouloit faites d'après la Vénus d'Alcamène, diſciple de Phidias. Il eſt à préſumer que, lorſqu'il eſt fait mention des mains de Pallas dans les deſcriptions des beautés antiques (3), il faut entendre celles de la Pallas de Phidias, comme la plus célèbre. Nous avons déja dit que des mains de Polyclète dénotent ce qu'il y a de plus exquis en fait de mains (4).

Repréſentons-nous en général les figures du ſtyle ſublime, par comparaiſon à celles du beau

(1) Plin. l. xxxiv, c. 19.

(2) Lomaz. Idea della Pitt. p. 15.

(3) Anthol. l. vij, p. 474, l. 12; p. 476, l. 5.

(4) Ibid. fol. 278, a.

ſtyle, comme les hommes des temps héroïques, ou comme les héros d'Homère, par comparaiſon aux Athéniens polis dans la période floriſſante de leur république. Ou pour faire le parallèle d'une choſe effective; comparons les ouvrages du ſtyle ſublime à l'éloquence de Démoſthène, & ceux de l'âge ſubſéquent à celle de Cicéron. Le premier nous entraîne avec impétuoſité; le ſecond nous mène où il veut de plein gré: l'un ne nous laiſſe pas le temps de penſer aux beautés de la diction; l'autre nous offre naïvement les graces de l'élocution, en répandant un nouveau jour ſur les raiſonnemens de l'orateur.

C. La grace.

J'entrerai dans une diſcuſſion particulière ſur la grace qui eſt la qualité diſtinctive du beau ſtyle. La grace ſe forme & réſide dans le maintien & les attitudes; elle ſe manifeſte dans les actions & les mouvemens du corps: répandue ſur tous les objets, elle ſe montre même dans le jet de la draperie & dans le goût de l'ajuſtement. Les artiſtes qui parurent après Phidias, Polyclète & leurs contemporains, la cherchèrent plus que ces derniers, & la trouvèrent auſſi plus ſouvent: l'élévation des idées, d'après leſquelles les maîtres du ſtyle ſublime ont opéré, & la correction du deſſin qui leur ſervoit de baſe, ſemblent renfermer le principe de cette qualité. Du reſte, cet article mérite une attention particulière.

Les grands maîtres du ſtyle ſublime n'ont cherché la beauté que dans l'accord parfait des parties & dans la ſublimité de l'expreſſion: ils ſe ſont propoſé pour but plutôt le beau que le gracieux. Mais comme on ne peut concevoir qu'une ſeule idée de la beauté, qui eſt le ſouverain beau, & qui fut conſtamment préſente aux yeux de ces artiſtes, il faut que leurs beautés ſe ſoient toujours appro-

chées de ce type, & qu'elles aient eu de la ressemblance. Telle est la cause de la ressemblance qui se trouve entre les têtes de Niobé & de ses filles, ressemblance insensible qui ne diffère que suivant les dégrés de l'âge & de la beauté.

. . . . Facies non omnibus una
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.
Ovid. Met. ij, v. 14.

Si donc, comme il est probable, le style sublime a eu pour principe de représenter les physionomies & les attitudes des dieux & des héros, exemptes des affections tumultueuses, & éloignées des révolutions intérieures, de les tenir toujours dans un juste équilibre de sensibilité & dans une constante égalité d'ame, on ne pouvoit guère chercher, ni pratiquer une certaine grace compliquée. Au reste l'expression de ce silence éloquent de l'ame, exige une haute intelligence. Car, selon Platon, on a différentes manières pour imiter une action forcée & violente. Il n'en est pas de même d'un air doux & posé : il est aussi difficile de l'imiter que de faire sentir la chose imitée [1].

C'est ainsi que l'Art commença par des idées austères de la beauté, comme un état naissant commence par des lois sévères, & s'éleva au grand & au sublime : les figures de cette période ressembloient aux mœurs & aux hommes du temps. Les successeurs de ces premiers législateurs de l'Art, loin de procéder comme Solon avec les lois de Dracon, ne s'écartèrent point des grandes maximes de leurs maîtres. Instruits que les lois les plus exactes, en tempérant leur sévérité par une

(1) Πολλὴν μιμήσιν καὶ ποικίλην ἔχειτο, ἀγανάκτικον, τὸ δὲ φρόνιμον, &c. Plato, Polit. l. x, p. 466, l. 33.

ſage interprétation, acquièrent un nouveau dégré d'utilité & d'aménité, ils cherchèrent à ramener à la nature les hautes beautés qui étoient imprimées aux ſtatues de leurs illuſtres devanciers, comme des idées abſtraites de la nature & comme des formes tirées d'un ſyſtême. Par cet artifice, ils introduiſirent dans l'Art une plus grande variété. C'eſt ſous ce rapport qu'il faut conſidérer la grace que les maîtres du beau ſtyle ont ſu donner à leurs ouvrages.

a. La première grace, ou la Grace ſublime.

Mais la Grace, qui, ainſi que les Muſes (1), ne fut révérée chez les anciens Grecs que ſous deux noms (2), paroît être de différente nature, de même que la mère des amours, dont elle eſt la compagne. Semblable à la Vénus céleſte, la première Grace eſt d'une origine plus illuſtre. Fille de l'harmonie, elle eſt permanente & immuable comme les lois éternelles de ſa mère. C'eſt d'après cette conſidération qu'Horace ne paroît nommer qu'une Grace, & appeler les deux autres ſœurs de la première (3). La ſeconde Grace, ainſi que la Vénus terreſtre née de Dioné, tient plus de la matière : fille du temps, elle n'eſt que la compagne de la première, & elle l'annonce à ceux qui ne ſont pas initiés dans le ſecret de goûter la Grace céleſte. Complaiſante ſans baſſeſſe, elle ſe communique avec douceur à ceux qui en ſont épris : elle n'eſt pas avide de plaire, elle voudroit ſeulement ne pas reſter inconnue. La première Grace, compagne des dieux (4), paroît ſe ſuffire à elle-même ; elle veut être recherchée, & ne fait point d'avances. Trop élevée pour ſe com-

(1) Conf. Liceti Reſp. de quæſit. per epiſt. p. 66.

(2) Pauſan. l. ix, p. 780, l. 13 ; l. ij, p. 254, l. 28. Conf. Eurip. Iphig. Aul. v. 548.

(3) Hor. l. iv, Od. 7, v. 5 ; Od. 19, v. 16.

(4) Hom. Hymn. in Ven. v. 95.

muniquer beaucoup aux ſens, elle ne veut parler qu'à l'eſprit ; car le ſublime, dit Platon, n'a point de type (1). Elle ne s'entretient qu'avec le ſage ; elle ſe montre altière & inacceſſible au vulgaire. Toujours égale, elle réprime les mouvemens de l'ame, elle ſe renferme dans le calme délicieux de cette nature divine, dont les grands maîtres de l'Art, au rapport des anciens, ont tâché de ſaiſir le type (2). Quant à cet air repouſſant, il peut être comparé aux fruits, dont ceux qui ſont doux, ſelon la remarque de Théophraſte (3), ont moins d'odorat que ceux qui ſont âpres : car ce qui doit toucher & irriter, doit être ſenſible & agaçant. Les Grecs, par une comparaiſon tirée de la muſique (4), auroient aſſimilé la première Grace au mode Ionique, & la ſeconde au mode Dorique ; mais il nous eſt poſſible d'employer pour le même objet les expreſſions d'ordre Dorique & d'ordre Ionique, en empruntant de l'architecture une autre comparaiſon qui ne ſera ici nullement déplacée.

Le chantre divin d'Achille paroît avoir déja connu la grace dans les ouvrages de l'Art, & il l'a repréſentée ſous l'image d'Aglaé, ou de Thalie (5), jeune beauté légèrement vêtue & mariée à Vulcain. Delà Platon la qualifie de compagne de ce dieu (6) : elle concourut avec lui à la création de la divine Pandore (7). Telle étoit la grace que Pallas répandit ſur Ulyſſe (8), & que chanta le grand Pindare (9). C'eſt à cette Grace que ſa-

(1) Τοῖς μεγίστοις οὖσι, καὶ τιμιωτάτοις οὐκ ἔστιν εἴδωλον οὐδὲν πρὸς τοὺς ἀνθρώπους. Plat. Politic., p. 127, l. 43.

(2) Ibid. p. 466, l. 34.

(3) Hiſt, Plant. l. vj, c. 22, p. 377.

(4) Conf. Ariſtot. Polit. l. viij, c. 7, p. 230, l, 7.

(5) Hom. Il. σ, v. 382, & Pauſan. loco cit. p. 781, l. 4.

(6) Plat. Politic. p. 123, l. 9.

(7) Heſiod. Gen. Deor. v. 583.

(8) Hom. Il. θ, v. 18.

(9) Olymp. I. v. 9.

crifièrent les artiſtes du ſtyle ſublime. Elle inſpira Phidias quand il conçut ſon Jupiter Olympien: auſſi l'artiſte a-t-il repréſenté ſur le marche-pied de ſa ſtatue cette même Grace, placée ſur le char du ſoleil à côté de Jupiter (1). Elle-même prit plaiſir à embellir l'ouvrage de ſon favori : elle traça l'arc impoſant des ſourcils du maître des dieux, elle répandit la bonté & la clémence ſur ſes regards majeſtueux. De concert avec ſes ſœurs, ainſi qu'avec les déeſſes des ſaiſons & de la beauté, elle couronna la tête de la Junon d'Argos (2), déeſſe nourrie par les Heures (3): cette tête fut ſon ouvrage, elle la reconnut, elle avoit conduit la main de Polyclète. Elle ſourioit innocemment & finement dans la Soſandra de Calamis; elle ſe cachoit avec une pudeur naïve ſur le front & & dans les yeux de cette jeune Amazone, & ſe jouoit avec une élégante ſimplicité dans le jet de ſon vêtement. Secondé par cette même Grace, l'auteur de la Niobé oſa s'élancer dans la région des idées incorporelles; il ſut trouver le ſecret de combiner l'anxiété de la mort, à la plus ſublime beauté, de créer des eſprits purs, & de produire des formes céleſtes qui, loin d'exciter les deſirs des ſens, ne font naître qu'une contemplation profonde de la beauté ſouveraine. Ses figures ne ſemblent pas formées pour les paſſions : elles paroiſſent ſeulement les avoir adoptées.

b. La ſeconde Grace, ou la grace attrayante.

Les artiſtes du beau ſtyle aſſocièrent la première Grace à la ſeconde. De même que Junon, dans Homère, emprunte le ceſte de Vénus pour paroître plus attrayante aux yeux de Jupiter, de même ces maîtres de l'art tâchèrent d'allier à cette beauté

(1) Pauſan. l. v, p. 403, l. 4. (2) Ibid. l. ij, p. 148, l. 15.
(3) Ibid. l. ij, p. 240, l. 3.

ſublime un charme plus agaçant, & de faire mieux goûter la grandeur par une aménité capable de prévenir en ſa faveur. La peinture donna naiſſance à cette Grace piquante, & la communiqua à la ſculpture. C'eſt par elle que Parrhaſius s'eſt rendu immortel : il fut le premier peintre à qui elle ſe communiqua. Quelque temps après, le marbre & l'airain la reſpirèrent à leur tour ; car depuis Parrhaſius, contemporain de Phidias, juſqu'à Praxitèle, dont les ouvrages, comme l'on ſait, ſe diſtinguèrent par une grace particulière de ceux de ſes prédéceſſeurs (1), il y a un intervalle de cinquante ans.

On obſervera comme une circonſtance remarquable, que ce Parrhaſius le père de cette Grace, & Apelle (2) à qui elle ſe communiqua ſans réſerve (3), Apelle qui pourroit être nommé, par excellence, le peintre de la Grace, l'ayant peinte ſeule ſans ſes deux compagnes (4), ſont nés tous deux ſous le ciel voluptueux de l'Ionie, dans ce même pays où, quelques ſiècles auparavant, le père des poètes avoit été favoriſé de la Grace ſublime. Ephèſe étoit non-ſeulement la patrie de Parrhaſius, mais auſſi celle d'Apelle, dont la race pourroit bien deſcendre d'un certain Apelle, venu à Smyrne avec les Amazones, & avoir Homère pour ancêtre : car l'ancien Apelle étoit un des aïeux de ce grand poète (5). Doué de cette délicateſſe de ſentiment, fruit de l'heureuſe influence d'un climat tempéré, & inſtruit par un père qui s'étoit illuſtré dans l'Art, Parrhaſius, vint à Athènes, & lia amitié avec le plus ſage de tous les Grecs, avec l'inſtituteur

(1) Lucian. Imag. p. 463 & ſeq.
(2) Plin. l. xxxv, c. 6, n. 10. l. ult.
(3) Conf. Ælian. var. hiſt. l. xij, c. 41.
(4) Pauſan. lib. ix, p. 781.
(5) Suid. v. *Homer.*

de la grace, qui la dévoila aux yeux de Platon & de Xénophon.

La variété & la diverſité de l'expreſſion, ne firent point de tort à l'harmonie & à la grandeur du beau ſtyle : l'ame ne ſe manifeſta que comme ſous la ſurface tranquille de l'onde, n'éclatant jamais avec impétuoſité. Dans la repréſentation de la nature ſouffrante, la plus grande douleur reſte concentrée, comme à la figure de Laocoon; & la plus douce joie circule, comme un zéphir qui effleure à peine les feuilles, ſur la phyſionomie d'une Leucothoé du Capitole, & ſur les têtes des médailles de l'île de Naxos. L'Art philoſophoit avec les paſſions, comme Ariſtote le dit de la raiſon : ΣΥΜΦΙΛΟΣΟΦΕΙ ΤΟΙΣ ΠΑΘΕΣΙ.

c. La troiſième Grace, ou la grace enfantine & comique.

On ſent que cette grace, tant la première que la ſeconde, n'a été donnée qu'à la beauté idéale, dont la configuration exige ce haut caractère d'expreſſion. Cependant les effets de la grace ſont plus univerſels, & elle ſe trouve auſſi répandue ſur des formes qui ne portent pas l'idée parfaite de la beauté, afin d'y réparer le manque du beau par l'influence du gracieux. Cette qualité eſt la grace inférieure, affectée principalement aux enfans, chez qui les formes qui conſtituent la beauté ne ſont pas encore développées, & qui par conſéquent ne ſont pas ſuſceptibles de la grace ſublime. On pourroit nommer cette troiſième, la grace comique, comme la première la grace tragique & épique.

La grace à laquelle j'ai donné le nom de comique, eſt rendue dans quelques têtes de Faunes & de Bacchantes, par un ſourire de gaieté qui fait tirer les angles de la bouche en haut. Dans toutes les figures où cette gaieté eſt marquée par de

pareils traits, on voit toujours la physionomie caractérisée par un profil commun & applati, ou par un nez enfoncé dans le visage. Cette grace est la même que celle qui est propre aux airs de tête du Corrège, & qui delà porte le nom de grace *Corregesque :* la plupart des têtes de ce maître portant ce caractère.

D'après cette notion, il est facile, je crois, d'expliquer comment le mot ΕΠΙΧΑΡΙΣ, dans Platon, est synonyme de celui de ΣΙΜΟΣ [1]. Le passage de cet auteur que je rapporte en note, semble appuyer ma conjecture; & celui d'Aristénete, d'après le même auteur, paroît le confirmer [3]. Le terme d'ΕΠΑΙΝΕΘΗΣΕΤΑΙ, employé dans l'un & l'autre passage, signifie proprement un nez plat & épaté; c'est le contraire de ΓΡΥΠΟΣ, qui caractérise un nez saillant & aquilin, contraste pourtant qui ne paroît pas renfermer d'abord l'expression de la grace. Mais Lucrèce nous en donne l'explication, & chez cet auteur le mot latin *simus* (simulus), pris du mot grec ΣΙΜΟΣ, est synonyme de ΣΙΛΕΝΟΣ, Silene. Ici nous trouvons en même temps la solution de l'argument de Platon, & nous pouvons conclure d'après cette proposition si connue, que quand deux choses sont semblables à une troisième, elles se ressemblent toutes entre elles : comme ΣΙΜΟΣ est synonyme de ΣΙΛΕΝΟΣ, de même ΕΠΙΧΑΡΙΣ l'est de ΣΙΛΕΝΟΣ; & comme la dénomination des *Silenes* chez les Grecs, renferme les Satyres ou

(1) Ἢ οὐχ οὕτω ποιεῖτε πρὸς τοὺς καλούς; ὁ μὲν ὅτι σιμός, ἐπίχαρις πλήθεις ἐπαινεθήσεται ὑφ᾽ ὑμῶν. τοῦ δὲ τὸ γρύπον, βασιλικὸν φάτε εἶναι. Plat. Polit. l. v, p. 422, l. 49.

(2) Καὶ ὁ μὲν τις τῶν ἐστὶ σιμός, ἐπίχαρις παρὰ σοὶ πλήθεις ἐπαινεθήσεται. Aristæn. ep. xviij, p. 74.

les Faunes, il résulte que cette grace peut être donnée aussi aux derniers. Or, comme la grace dont nous parlons est la grace naïve & enfantine, nous trouvons expliqué dans une épigramme grecque (1), comment ΣΙΜΑ ΓΕΛΩΝ, en parlant de l'amour, doit s'entendre de ce sourire malin & gracieux du dieu d'amour : delà une autre épigramme appelle l'amour ΣΙΜΟΣ, sans aucune modification (2).

Pour m'expliquer encore plus clairement sur cette grace particulière, je citerai la tête de la statue d'une Bacchante, qui se trouve dans la villa Albani, & qui est d'une parfaite conservation. Il est certain que cette tête, qui ne peut pas être prise pour un portrait, doit être rangée dans la classe des beautés idéales. Cependant, comme elle a le profil applati, les yeux élevés à la manière de quelques Faunes, & les angles de la bouche pareillement tirés en haut, on voit que les anciens artistes ont cherché à imprimer aux figures des Bacchantes, c'est-à-dire, aux figures idéales, ce qu'on appelle la grace des Silenes, ou des Faunes.

A ce sujet, je me rappelle que les Romains nommoient par dérision le vieux Galba, *Simus* (3), quoiqu'il eût un nez aquilin. L'auteur du *Museum Capitolinum* renferme tout cela dans une idée, & nous apprend que Galba avoit un nez aquilin, mais qui étoit en même temps camard, *ne solamente avea il naso aquilino, ma anche schiacciato* (4), ce qui est une contradiction manifeste. Les commentateurs de Suétone ne touchent point

(1) Anthol. l. vij, p. 450. 471, l. 8.
(2) Idem. l. vij, p. 451, l. 6.
(3) Sueton. Galba. c. iij.
(4) Bottari, Mus. Capit. t. iij.

du tout cette difficulté, & je ne vois pas d'autre moyen de la lever, qu'en admettant que le mot de *ſimus* eſt employé ici par antiphraſe, & qu'il faut entendre le contraire de ce qu'on dit. Je m'imagine que, pour jeter du ridicule ſur Galba, à cauſe de la groſſe boſſe qu'il avoit ſur le nez, on l'a appelé nez camard.

Après cette digreſſion & cette diſcuſſion ſur la grace des Faunes, je ramène la réflexion du lecteur à la grace ſublime, que nous nous ſommes propoſé d'examiner, pour l'indiquer dans quelques antiques échappées au temps. Toutefois cette remarque eſt principalement pour ceux qui ont occaſion de voir Rome. Comme il eſt difficile de diſtinguer la grace ſublime de la grace attrayante, il vous reſte à contempler la première dans une Muſe plus grande que nature, & conſervée au palais Barberini, tenant dans ſes mains une grande lyre, nommée ΒΑΡΒΥΤΟΝ. Dans le volume ſuivant j'apporte les raiſons qui me font croire que cette ſtatue eſt de la main d'Ageladas, maître de Polyclète, & faite par conſéquent avant Phidias. Tandis que vous aurez encore l'eſprit rempli de cette figure, tranſportez-vous au jardin du Pape ſur le Quirinal, & contemplez-y une autre Muſe portant une lyre toute ſemblable, & ayant un ajuſtement pareil à la première. Après avoir comparé l'une avec l'autre, vous trouverez la grace attrayante imprimée à la belle tête de cette dernière figure.

d. Indication de deux ſtatues, modèles de la grace ſublime & de la grace attrayante.

Quand même le ſtyle ſublime ne ſeroit pas deſcendu juſqu'aux formes imparfaites des enfans, quand même les maîtres de ce ſtyle, dont les principales penſées tendoient à rendre des corps d'un développement parfait, n'auroient jamais

D. Des figures d'enfans.

essayé de representer des formes chargées de chairs superflues, sur quoi nous n'avons aucune certitude; il est toujours sûr que les artistes du beau style, en cherchant le tendre & le gracieux, se sont aussi proposé pour but d'exprimer la nature naïve des enfans. Aristide, qui peignit une mère expirante avec son nourrisson attaché à la mamelle (1), aura sans doute représenté un enfant nourrit de lait. Sur les pierres gravées les plus anciennes, l'amour n'est pas figuré comme un petit enfant, mais comme un adolescent: c'est ainsi qu'il paroît sur une belle cornaline appartenante au commandeur Vettori à Rome (2). A en juger par la forme des lettres dans le nom du graveur, ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, c'est une des pierres les plus anciennes avec le nom de l'artiste. L'amour y est représenté couché, ayant le corps relevé comme pour jouer: il a de grandes aîles d'aigle, telles que la plus haute antiquité en donnoit à presque tous les dieux, & à côté de lui une coquille bivalve ouverte. Les artistes successeurs de Phrygillus, tels que Solon & Tryphon, donnèrent à l'amour une nature plus enfantine & des aîles plus courtes: c'est dans cette forme & dans la manière des enfans de Flamand, qu'on voit ce dieu sur une infinité de pierres gravées. C'est ainsi encore que sont figurés les enfans des peintures d'Herculanum, particulièrement ceux qui sont peints sur un fond noir, dans des tableaux de la même grandeur que ceux qui représentent les belles danseuses. Nous citerons, comme les plus beaux enfans de marbre qui soient à Rome, un Cupidon endormi, à la villa Albani: au capitole

(1) Plin. l. xxxv, c. 36. n. 19.
(2) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch, p. 137.

un

un enfant qui joue avec un cygne (1), & à la villa Négroni un autre enfant monté ſur un tigre, avec deux amours dont l'un fait peur à l'autre en ſe ſervant d'un maſque : ces morceaux ſuffiſent pour prouver combien les anciens artiſtes réuſſiſſoient à imiter la nature dans la repréſentation des enfans. Mais le plus bel enfant que l'antiquité nous ait tranſmis, quoiqu'un peu mutilé, eſt un petit ſatyre d'environ un an, grand comme nature, & conſervé à la villa Albani : c'eſt un bas-relief, mais d'un travail ſi ſaillant, que preſque toute la figure eſt de ronde-boſſe. Cet enfant couronné de lierre, boit, (probablement d'une outre qui manque), avec tant d'avidité & de volupté, que les prunelles des yeux ſont tout-à-fait tournées en haut, & qu'on ne voit qu'une trace du point de l'œil. Ce morceau, conjointement avec un autre bas-relief, auſſi de demi-boſſe, repréſentant Icare à qui Dédale prépare des aîles (2), fut découvert au pied du mont Palatin, aux environs du *Circus maximus*. Tant de monumens peuvent ſervir à détruire un vieux préjugé, qui équivaut à préſent, je ne ſais pourquoi, à une vérité qu'on ne conteſte plus, ſavoir, que les anciens artiſtes ſont fort inférieurs aux modernes dans la configuration des enfans.

Le beau ſtyle de l'Art Grec s'eſt encore fait remarquer long-temps après Alexandre le grand, dans les ouvrages de différens artiſtes connus : ce qu'il eſt aiſé de prouver par des ſtatues & par des médailles, dont nous parlerons dans le troiſième volume.

IV. Décadence & chute de l'Art, occaſionnées par différentes cauſes.

Les artiſtes de l'antiquité ayant porté l'étude des proportions & des formes à un ſi haut point de per-

(1) Muſ. Capit. t. iij, tav. 64. (2) Monum. Ant. ined. n. 95.

fection, & ayant déterminé les contours des figures avec une telle précision qu'on ne pouvoit ni s'en écarter ni y ajouter quelque chose sans pécher contre les principes, il en résultoit que les notions du beau ne pouvoient s'élever à un plus haut degré. Ainsi comme l'art, qui ne sauroit recevoir de point fixe, non plus que toutes les opérations de la nature, ne pouvoit plus avancer, il devoit nécessairement rétrograder.

L'esprit d'imitation. Les Dieux & les Héros ayant été représentés dans toutes les attitudes imaginables, les artistes trouverent des difficultés invincibles pour en inventer de nouvelles : circonstance qui amena le règne des imitateurs. L'esprit d'imitation rétrécit le génie. Dès qu'il parut impossible de surpasser un Praxitele, un Apelle, il le fut aussi de les atteindre, & dès-lors on se contenta de les imiter. C'est ainsi que les imitateurs, toujours au dessous de leurs originaux, portèrent les premiers coups à l'Art. Il en aura été sans doute de l'Art comme de la Philosophie. Il se sera élevé parmi les artistes, des éclectiques ou des compilateurs qui, faute de génie, compiloient le beau dispersé, & cherchoient à en former un ensemble à leur manière. Comme les éclectiques ne peuvent passer que pour les copistes des philosophes des différentes écoles, n'ayant eu que peu ou point d'idées à eux ; de même les artistes, ayant suivi la même route, ne pouvoient guère produire des ouvrages originaux dont toutes les parties fussent dans des rapports harmonieux. Les extraits que les éclectiques firent des grands ouvrages des anciens, furent cause que ceux-ci se perdirent : il en fut sans doute de même des imitateurs de l'Art ; les copies soignées qu'ils firent des ouvrages, auront fait négliger les originaux.

L'eſprit d'imitation devint un obſtacle à l'acquit de la ſcience. D'une main indéciſe, l'artiſte cherchoit à réparer le défaut de ſcience par un extrême fini dans l'exécution. Ce goût pour le fini, ſe montroit d'abord dans des bagatelles que l'art avoit dédaignées dans le beau ſiècle, & qu'on regardoit avec raiſon comme préjudiciables au grand ſtyle. Quintilien fait une obſervation judicieuſe quand il dit [1], que pluſieurs artiſtes auroient mieux travaillé les ornemens du Jupiter de Phidias, que Phidias lui-même. A force de vouloir éviter la dureté prétendue du grand ſtyle, & donner de la molleſſe aux parties, on tomba dans le fade & dans le maniéré : celles que les artiſtes précédens avoient fortement indiquées, furent rendues avec plus de fondeur, mais avec moins d'énergie, avec plus d'agrément, mais avec moins d'expreſſion ; procédé qui émouſſa l'Art lui-même, comme une hache s'émouſſe plutôt ſur le tilleul que ſur le chêne. De tous temps la dépravation du goût a ſuivi la même route pour altérer le grand ſtyle, dans les arts, comme dans les lettres. La muſique abandonna le caractère mâle [2], & tomba, comme l'Art, dans le ton efféminé. Le raffinement fait ſouvent perdre le bon, parce qu'on court toujours après le meilleur : c'eſt ainſi qu'il eſt ſouvent préjudiciable à la ſanté, de vouloir ſe porter mieux, quand on ſe porte bien. Comme on mépriſe le flatteur, & qu'on admire un caractère mâle, quoique dur, il eſt à croire que les vrais connoiſſeurs auront ſu apprécier les ouvrages de ces différentes manières, & que plaçant ceux de la dernière manière au rang le plus bas, ils leur auront préféré

(1) Inſtitut. Orat. lib. ij, cap. 3.
(2) Plutarch. de Muſ. pag. 108 2, lin. 22.

les productions du haut ſtyle & même celles de la première manière.

Sous les règnes des empereurs & un peu avant, les artiſtes commencèrent à mettre une application ſingulière à traiter le marbre avec ſoin, & ſur-tout à rendre flottantes les boucles des cheveux; ils s'attachèrent à rendre tous les détails, juſqu'aux poils des ſourcils, mais ſeulement aux têtes de portraits, ce qui juſque-là n'avoit été pratiqué qu'en bronze, & non en marbre. A une très-belle tête en bronze de jeune homme, grande comme nature & conſervée au cabinet royal de Portici, on voit les ſourcils légèrement indiqués ſur l'os de l'œil qui forme un arc tranchant. Ce buſte qui paroît repréſenter un héros, eſt exécuté par un artiſte Athénien, nommé Apollonius, fils d'Archias. On y lit l'inſcription : ΑΓΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΓΟΗΣΕ, & non ΑΡΧΗΟΥ, comme a lu Bayardi (1), ni ΕΓΟΙΗΣΕ, comme le lit Martorelli (2). Le premier prend ΕΓΟΗΣΕ, qui devroit faire ΕΠΟΙΗΣΕ, pour une très-ancienne façon d'écrire, ce qui n'eſt vrai toutefois que relativement à ſa forme, & qu'en ce qu'on le fait dériver du verbe éolien, ΠΟΕΩ (3). Cependant ce verbe ſe rencontre dans quelques poètes (4) ; il ſe trouve avec la même forme dans l'inſcription de la Vénus de Médicis, ainſi que dans une autre inſcription qu'on lit dans la chapelle de Pontanus à Naples (5), & qui date certainement d'un temps poſtérieur. Au ſurplus, en parcourant les manuſcrits de Fulvius Urſinus dans

(1) Catal. de Monum. d'Ercol. p. 170.

(2) De Regia Theca Calamar. l. ij, c. 5, p. 426.

(3) Conf. Chishull, ad Inſcr. fig. p. 39.

(4) Ariſtoph. Equit. act. j, ſc. 3; Theocrit. Idyl. x, v. 38.

(5) Sarno Vit. Pontan. p. 97.

la bibliothèque du Vatican, j'ai trouvé ce mot dans l'inſcription ſuivante :

ΣΟΛΩΝ
ΔΙΔΥΜΟΥ
ΤΥΧΗΤΙ
ΕΠΟΗΣΕ
ΜΝΗΜΗΣ
ΧΑΡΙΝ.

Il ſe trouve encore dans une autre inſcription à la villa Altieri, & dans le recueil de M. le comte de Caylus (1). Par conſéquent ce mot n'eſt pas auſſi inuſité que le prétend Gori (2), & encore moins ſon emploi eſt-il une aſſez grande faute pour autoriſer M. Mariette à regarder l'inſcription de la Vénus de Médicis comme ſuppoſée (3). Il n'eſt pas douteux que ce buſte, ainſi que celui d'une femme de même grandeur, n'ait été exécuté dans le bon ſiècle de l'Art. Mais comme on ſait que dès les temps les plus reculés, & même avant Phidias, on indiquoit la prunelle des yeux ſur les médailles, il s'enſuit que les artiſtes ſe ſont toujours plus attachés aux petits détails en travaillant le bronze, qu'en travaillant le marbre. On commença plutôt à pratiquer ces détails aux têtes idéales d'homme qu'à celles de femme. La tête de bronze qui paroît être de la même main que la précédente, a auſſi les ſourcils formés en arc tranchant, dans le goût tout-à-fait antique.

C. Introduction au ſtyle égyptien.

La décadence de l'Art dut frapper les yeux de ceux qui firent la comparaiſon des ouvrages du temps avec ceux du grand & du beau ſtyle. Il eſt à croire que quelques artiſtes firent des efforts pour ramener l'Art à la grande manière de leurs

(1) Recueil d'Antiq. tom. ij, p. 75, l. 8.

(2) Muſ. Flor. t. iij, p. 35.

(3) Pier. grav. t. j, p. 102.

prédécesseurs. Comme les choses de ce monde circulent sans cesse, & qu'elles retournent souvent au point d'où elles sont parties, il a pu arriver que les artistes de ces temps s'efforcèrent d'imiter l'ancien style, dont les contours peu ondoyans l'approchent de la manière égyptienne. C'étoit là ma première conjecture par rapport à un passage obscur de Pétrone sur la peinture, que j'appliquois à l'Art en général. Cet écrivain, en parlant de la décadence de l'Art, l'attribue entre autres causes, à une certaine manière égyptienne introduite dans la peinture, lorsqu'il dit : *Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Ægyptiorum audaciâ tam magnæ artis compendiariam venit* (1). Quelques commentateurs ont cru éluder l'obscurité de ce passage, renfermée dans le mot *compendiaria*, en citant des tours latins où ce terme se rencontre : c'est au moyen de cette érudition de dictionnaire, que Burmann, selon sa coutume, tâche de contenter ses lecteurs. D'autres savans ont avoué de bonne foi qu'ils n'entendoient rien à ce passage, & qu'ils n'y trouvoient pas même matière à faire des conjectures, comme le dit ingénuement François Junius. Mais ces interprètes n'avoient pas les connoissances suffisantes de l'Art, ni l'occasion d'examiner les restes des peintures antiques. Un millier de tableaux & plus, qu'on a tirés des fouilles d'Herculanum & des autres villes ensevelies par le Vésuve, m'autorisent peut-être à hasarder avec plus de vraisemblance une conjecture sur le passage en question. Ce qui donne lieu à cette conjecture, ce sont quelques-unes de ces peintures, composées de bandes longues & étroites

(1) Satyr. c. ij, p. 13. ed. Burmanni.

d'un peu plus d'un palme de largeur ; ces bandes ont différentes ſéparations, entre leſquelles on trouve repréſentées de petites figures dans la manière égyptienne. Entre ces ſéparations remplies de figures, & ſur la bordure de ces tableaux, on a pratiqué des formes & des ornemens d'un goût très-baroque. Cette ſorte de peinture égyptienne, ornée de figures & compoſée d'idées les plus bizarres, paroît être ce que Pétrone appelle *Ars compendiaria Ægyptiorum.* Il lui a ſans doute donné ce nom, parce que ce genre étoit une imitation des Egyptiens, qui décoroient leurs édifices de pareils ornemens. La haute Egypte offre encore aujourd'hui des palais & des temples portés ſur des colonnes d'une grandeur énorme. Les colonnes, ainſi que les murailles & les plafonds de ces édifices, ſont entièrement incruſtés d'hiéroglyphes, & couverts enſuite de couches de peinture, comme nous l'avons déja dit dans le ſecond Livre de cette Hiſtoire. C'eſt à ce fracas de ſignes & d'images que Pétrone compare les ornemens remplis d'une multitude de petites figures inſipides, qui étoient alors le principal objet de la peinture. On aura donné le nom de *compendiariæ* à ce genre, à cauſe de la multiplicité & de la diverſité des choſes entaſſées dans un eſpace reſſerré, & réduites en abrégé ou *in compendium.* De plus, ſi l'on veut faire attention aux plaintes de Vitruve ſur l'art de peindre de ſon temps, art dans lequel, ſelon ſon expreſſion, il n'y avoit plus aucun principe de vérité, à en juger par ſa concluſion : *Nunc pinguntur tectoriis monſtra potius, quam ex rebus finitis imagines certæ*, on pourroit croire qu'il a voulu déſigner ce que Pétrone dit de la hardieſſe des Egyptiens, qui *tam magnæ artis*

compendiariam invenit. Or comme nous ſavons, d'après le témoignage de Vitruve, que les anciens étoient dans l'uſage de décorer leurs édifices avec les divinités de leur mythologie & les héros de leur hiſtoire, au moyen d'une parfaite imitation de la vérité, il ſuit néceſſairement que les abus, fruits de la corruption des ſiècles, ont dû introduire dans l'Art une multitude d'abſurdités & de futilités. Les productions monſtrueuſes, enfantées par le mauvais goût, ont dû naturellement couper les aîles à l'Art qui, ne pouvant plus s'élancer dans les régions héroïques, devint petit comme tous les ouvrages du ſiècle. Auſſi la richeſſe des figures dans un tableau eſt la plupart du temps, comme le ſuperflu dans mille autres choſes, la preuve d'une pauvreté réelle. Il en eſt de cela comme des rois de Syrie qui, ſuivant Pline, conſtruiſoient leurs vaiſſeaux de bois de cèdre, parce qu'ils n'avoient point de pins, infiniment meilleurs pour cette ſorte de conſtruction.

D. Caractère du ſtyle dans la décadence de l'Art.

Pauſanias, entre autres, nous apprend que le ſtyle de l'Art des derniers temps différoit beaucoup du ſtyle ancien, en rapportant qu'une prêtreſſe des Leucippides, ou de Phœbé & d'Hilaïre, épouſes de Caſtor & Pollux, fit ôter l'ancienne tête à l'une des ſtatues de ces déeſſes, & lui en ſubſtitua une faite, ainſi qu'il s'exprime, ſelon l'art de ſon temps, croyant embellir par-là ſa divinité (1). C'eſt ce que l'abbé Gedoyn, qui, en traduiſant ce paſſage, penſoit ſans doute aux modes de ſon pays, a rendu par ce tour : *comme les femmes ſe mettent aujourd'hui.* On pourroit qualifier le ſtyle dont nous parlons, de petit & de meſquin : car toutes les parties des figures que les anciens maîtres prononçoient avec vigueur

(1) Pauſan. lib. iij, p. 247.

& énergie, étoient rendues ici d'une manière molle & lâche. On ne ne peut guère juger de ce ſtyle d'après les ſtatues qui nous reſtent. Pluſieurs de ces ſtatues ont reçu une dénomination relative à la tête qui leur a été donnée, parce qu'on n'a pas trouvé celle qui leur étoit propre.

E. De la quantité de buſtes en comparaiſon du petit nombre de ſtatues.

Lorſqu'enfin l'Art avança de plus en plus vers ſa décadence, & que le temps fut venu où l'on fit infiniment moins de ſtatues nouvelles, à cauſe de la quantité d'anciennes, la principale occupation des artiſtes fut de faire des têtes & des buſtes: c'eſt en quoi l'Art, dans ces derniers temps juſqu'à ſon entière chûte, s'eſt ſingulièrement diſtingué. Il n'eſt donc pas ſi étrange que quelques-uns ſe l'imaginent, de trouver non-ſeulement des buſtes paſſables, mais encore de fort belles têtes, telles que les têtes de Macrin, de Septime-Sévère & de Caracalla : car tout le mérite de ces buſtes ne conſiſte que dans l'extrême fini. Peut-être que Lyſippe n'auroit pas mieux fait la tête du Caracalla Farnèſe : la différence qu'il y a, c'eſt que le maître qui fit ce buſte, n'auroit pas été capable de faire une figure comme Lyſippe.

F. Idée baſſe de la beauté dans les derniers temps de l'Art.

On croyoit montrer un talent particulier en prononçant fortement les veines, contre la maxime des anciens. Sur l'arc de l'empereur Septime-Sévère, on n'a pas manqué de donner des veines de cette force aux mains de quelques figures idéales de femmes, telles que des Victoires qui portent des trophées ; comme ſi la force, que Cicéron allégue comme une qualité générale des mains (1), devoit caractériſer auſſi celles des femmes, & être exprimée de la manière en queſtion. Ce fut auſſi dans le renflement de ces tra-

(1) Acad. Quæſt. l. j, c. v.

vaux qu'on fit consister l'adresse des artistes avant la restauration des Arts ; & nous voyons encore aujourd'hui l'ignorant sans goût & sans principes admirer les ouvrages chargés de veines. Les sages anciens auroient eté tout aussi peu satisfaits de ce procedé, que si quelqu'un, pour montrer toute la force du lion, eùt représenté cet animal avec les ongles alongés, quoiqu'il les retire en marchant. Rien ne montre mieux avec quelle finesse les anciens artistes des temps florissans de l'Art ont rendu les veines, même dans les figures colossales, que les fragmens étonnans d'une statue de cette espèce au Capitole, & que le cou d'une tête colossale de Trajan dans la villa Albani. Il en est des arts comme des hommes : l'envie de jaser, dit Platon, augmente en nous à mesure que notre goût pour les plaisirs diminue ; de même quand l'Art a fait son cercle, les petites choses remplacent les grandes beautés.

G. Des urnes funéraires qui datent presque toujours des temps postérieurs.

La plupart des sarcophages ou des urnes funéraires datent de ces derniers temps de l'Art. Il en est de même de la plus grande partie des bas-reliefs, qui ont été sciés de ces sortes d'urnes carrées oblongues. Parmi ces bas-reliefs j'en remarquerai six comme les plus beaux, mais dont la fabrique doit remonter plus haut. Trois de ces monumens se trouvent dans le cabinet du Capitole : le plus grand représente la dispute d'Agamemnon & d'Achille au sujet de Chryséis, le second les neufs Muses, & le troisième un combat avec les Amazones. Le quatrième morceau, dans la villa Albani, offre les noces de Thétis & de Pélée, avec les divinités des Saisons qui apportent des présens aux époux : le cinquième & le sixième morceau, dans la villa Borghèse, représentent la mort de Méléagre & la fable d'Actéon.

A l'égard des bas-reliefs, travaillés séparément, ils se distinguent par une saillie ou par une bordure relevée. Les urnes funéraires se faisoient pour la plupart d'avance, pour être exposées en vente, ainsi que nous le font juger les sujets représentés sur ces monumens, qui n'ont aucun rapport ni avec l'inscription, ni avec la personne du défunt. On trouve une de ces urnes, qui est endommagée, dans la villa Albani, dont la face antérieure est divisée en trois champs : sur celui qui est à droite on voit Ulysse attaché au mât de son vaisseau, pour ne pas succomber à la séduction des syrènes, dont l'une joue de la lyre, l'autre de la flûte, & la troisième chante en tenant un rouleau dans sa main. Elles ont comme à l'ordinaire des pieds d'oiseaux; la seule particularité qu'on y remarque, c'est qu'elles sont toutes trois revêtues de manteaux. Sur le champ du côté gauche on voit des philosophes assis & en conversation ; sur celui du milieu on lit l'inscription suivante, qui n'a pas la moindre relation aux sujets représentés. Je la rapporte ici parce qu'elle n'a pas encore été publiée :

ΑΘΑΝΑΘωΝ ΜΕΡΟΠωΝ
ΟΥΔΕΙϹ. ΕΦΥ. ΤΟΥΔΕ. ϹΕΒΗΡΑ.
ΘΗϹΕΥϹ. ΑΙΑΚΙΔΑΙ
ΜΑΡΤΥΡΕϹ. ΕΙϹΙ. ΛΟΓΟΥ
ΑΥΧΩ. ϹωΦΡΟΝΑ. ΤΥΝΒΟΣ. Ε
ΜΑΙϹ. ΛΑΓΟΝΕϹϹΙ. ϹΕΒΗΡΑΝ
ΚΟΥΡΗΝ. ϹΤΡΥΜΟΝΙΟΥ. ΠΑΙ
ΔΟϹ. ΑΜΥΜΟΝ ΕΧωΝ.
ΟΙΗΝ. ΟΥΚ. ΗΝΕΙΚΕ. ΠΟΛΥϹ
ΒΙΟϹ. ΟΥΔΕ. ΤΙϹ. ΟΥΠω
ΕϹΧΕ. ΤΑΦΟϹ. ΧΡΗϹΤΗΝ
ΑΛΛΟϹ. ΥΦ ΗΕΛΙωΙ.

H. Des ouvrages exécutés dans les provinces de l'empire romain.

Lorſqu'il eſt queſtion de monumens antiques des derniers temps de l'Art, il eſt à propos de bien diſtinguer les ouvrages qu'on exécutoit dans la Grèce même ou à Rome, de ceux qu'on faiſoit faire dans les autres villes & dans les colonies de l'empire romain : ce qui s'entend non-ſeulement des ouvrages en marbre & en d'autres pierres, mais auſſi des médailles. Nous avons déja remarqué cette différence par rapport aux médailles ; nous avons obſervé que celles qui ont été frappées ſous les empereurs hors de Rome, n'approchent pas de celles qui ont été fabriquées dans cette fameuſe capitale. A l'égard des ouvrages de marbre, on n'a pas encore fait obſerver cette diſparité qui eſt frappante aux bas-reliefs conſervés à Capoue & à Naples. Dans la maiſon de Colobrano, de cette dernière ville, on voit un bas-relief repréſentant quelques travaux d'Hercule, dont le ſtyle ſemble être du moyen âge. Mais nulle part, cette différence ne paroît plus frappante qu'aux têtes de différentes divinités, exécutées ſur les clefs des arcades d'entrée de l'amphithéâtre de l'ancienne Capoue. On en peut juger, parce que deux de ces têtes, celles de Junon & de Diane, ſe ſont conſervées à leur place : trois autres de ces clefs qui repréſentent Jupiter Ammon, Mercure & Hercule, ſe trouvent incruſtées dans le mur de la maiſon de ville de la nouvelle Capoue, nommée jadis Caſilinum. Quant à cet amphithéâtre, ainſi qu'au théâtre de cette ville, j'aurai occaſion d'en parler dans le troiſième volume de cette Hiſtoire. La plupart de ces têtes & de ces figures ne ſont pas ſculptées en marbre, parce que cette partie de l'Italie ne produit point de marbre blanc; elles ſont faites d'une pierre blanche

très-dure, aſſez ſemblable aux pierres qui forment les Apennins, tant de cette contrée que de l'Etat Eccléſiaſtique.

On remarque la même différence entre l'architecture des temples & des autres bâtimens du temps des empereurs ; il eſt certain que les édifices conſtruits à Rome à cette époque, diffèrent beaucoup de ceux qui furent élevés alors dans les autres provinces de l'empire Romain. Un temple bâti à Mélaſſo en Carie, & conſacré à Auguſte & à la ville de Rome, nous en fournit une preuve évidente, ainſi que je le ferai voir encore dans le volume ſuivant. Je pourrois citer auſſi l'arc de triomphe de Suze dans le Piémont, érigé pareillement à la gloire d'Auguſte : car les chapiteaux des pilaſtres ont une forme qui ne paroît pas avoir été uſitée alors à Rome.

I. Du bon goût qui s'eſt conſervé dans la décadence de l'Art.

Du reſte les anciens peuvent ſe glorifier d'avoir connu leur grandeur, & cela dans le temps même que l'Art étoit ſur ſon déclin. Le génie de leurs pères ne les avoit pas entièrement abandonnés ; on voit des ouvrages médiocres de ces derniers temps, travaillés encore d'après les maximes des grands maîtres. Les airs de tête conſervèrent l'idée générale de l'antique beauté. La poſition, l'attitude & l'ajuſtement des figures décèlent toujours des veſtiges d'une vérité pure & ſimple. Cette élégance recherchée, cette grace affectée & mal entendue, cette ſoupleſſe contournée & outrée, dont ſouvent les meilleurs ouvrages des ſculpteurs modernes ne ſont point exempts, n'a jamais été capable d'éblouir l'eſprit des anciens. Nous trouvons même, à en juger par l'ajuſtement des cheveux, quelques ſtatues excellentes du troiſième ſiècle, qu'on peut regarder comme des copies,

faites d'après des ouvrages plus anciens. De cette nature ſont deux Vénus, de grandeur naturelle & avec leurs têtes originales, ſtatues conſervées au jardin du palais Farnèſe : l'une a une belle tête de Vénus, la tête de l'autre eſt le portrait d'une dame de diſtinction du même ſiècle, & toutes deux ſont coîffées de la même manière. Au Belvédere on voit une Vénus d'un travail moins parfait, & de même grandeur ; ſa coîffure reſſemble à celle des deux figures précédentes, & paroît être propre aux femmes de ce temps-là. Un Apollon de la villa Negroni, de l'âge & de la grandeur d'un jeune homme de quinze ans, peut être mis au nombre des plus belles figures d'adoleſcent qui ſoient à Rome. Mais la tête de cette figure n'eſt pas celle d'un Apollon ; c'eſt plutôt celle d'un jeune prince, fils de quelque empereur. Il ſe trouvoit donc encore des artiſtes capables de bien copier les belles figures des anciens.

K. D'un monument extraordinaire & difforme, exécuté par des artiſtes grecs.

Je terminerai ce chapitre par la notice d'un monument fort extraordinaire, fait d'un eſpèce de baſalte, & conſervé au Capitole. Il repréſente un grand ſinge aſſis & ſans tête, dont les pieds de devant repoſent ſur les genoux des jambes de derrière. Au côté droit, on lit en caractères grecs, gravés ſur la baſe de cette figure : » Phidias & » Ammonius, fils de Phidias, l'ont fait (1). « Cette inſcription à laquelle on a fait aſſez peu d'attention, eſt rapportée comme en paſſant dans le catalogue d'où Reineſius l'a tirée, ſans indiquer le monument ſur lequel elle eſt gravée. On pourroit croire qu'elle eſt d'une main moderne, ſi elle ne portoit pas des caractères évidens de ſon

(1) Reineſ. Inſcr. Claſſ. ij, n. 62. & ex en Cuper. Apotheoſ. Homer. p. 134.

antiquité. Ce monument méprisable en apparence, mérite de l'attention à cause de son inscription : je vais communiquer mes conjectures là-dessus.

Une colonie Grecque s'étoit établie en Afrique; la grande quantité de singes qui se trouvoit dans cette contrée, fit donner à ces nouveaux colons le nom grec de *Pithecusæ*. Diodore [1] assure qu'ils avoient pour les singes la même vénération que les Egyptiens pour les chiens. Ces singes couroient librement dans leurs habitations ; & on leur laissoit prendre ce qui leur convenoit. Les habitans donnoient même à leurs enfans des épithètes tirées des dénominations honorables qu'ils avoient données à ces singes, comme ils avoient fait à l'égard des dieux. Je suis donc porté à croire que le singe du Capitole a été un objet de la vénération des Grecs, Pithécusins ; du moins je ne vois pas comment concilier autrement les noms des deux statuaires Grecs avec un pareil monstre de l'Art. Suivant toutes les apparences, Phidias & Ammonius ont pratiqué la sculpture chez ces Grecs barbares. Lorsqu'Agathocle, roi de Sicile, fit la guerre aux Carthaginois en Afrique, Eumarus, général de ce prince, pénétra dans le pays de ces Grecs, conquit & ruina une de leurs villes. Vouloir adopter que ce singe, révéré comme une divinité, fut transporté alors comme un monument extraordinaire parmi les Grecs, ce seroit avancer une conjecture qui ne s'accorderoit guère avec la forme des caractères, dont les traits paroissent postérieurs à ce temps, & avoir de la ressemblance avec ceux d'Herculanum. Il y auroit donc lieu de croire que cet ouvrage, fait long-temps après ce temps, fut enlevé à ce peuple

(1) Hist. l. xx, p. 793.

& transporté à Rome peut-être sous les empereurs; & ce qui donne de la vraisemblance à ma conjecture, ce sont deux mots d'une inscription latine gravés sur le côté gauche de la base. Cette inscription étoit composée de quatre lignes, dont on voit encore les vestiges, mais on ne peut plus lire que ces mots: VII. COS, ce qui ne paroît applicable qu'à C. Marius, le seul Romain qui, durant le temps de la république, obtint sept fois le Consulat: car avant lui il n'y eut que Valérius Corvinus qui fut six fois consul (1). Il résulteroit de-là que cette race Grecque établie en Afrique existoit encore du temps de Plutarque, & qu'elle avoit conservé jusqu'alors ses pratiques superstitieuses. Je remarquerai à cette occasion une statue de femme en marbre, placée dans la galerie de Versailles, que l'on prend pour une Vestale, & que l'on dit avoir été trouvée à Bengazi, crue l'ancienne Barca, capitale de Numidie.

L. Récapitulation du contenu de ce chapitre.

Pour récapituler les objets discutés dans ce chapitre, nous répéterons ici que l'Art Grec, particulièrement la sculpture, a eu quatre époques dans son style: le style droit & dur, le style grand & angulaire, le style beau & coulant, & le style des imitateurs. Le premier aura duré en grande partie jusqu'à Phidias; le second jusqu'à Praxitèle, Lysippe & Apelle; le troisième aura décliné avec l'école de ces maîtres; & le quatrième dura jusqu'à la chûte de l'Art. Au reste, le beau lustre de l'Art n'a pas été de longue durée: son état florissant ne date que depuis Périclès, & ne s'étend que jusqu'au règne d'Alexandre. Après la mort de ce conquérant, l'Art parvenu à son plus haut degré, commença à s'éclipser, après avoir brillé environ cent vingt ans. Le sort

(2) Plutarch. Mar. p. 771, l. 19.

de

de l'Art en général dans les temps modernes, a beaucoup de rapport, relativement aux périodes, avec celui de l'antiquité : il a pareillement effuyé quatre révolutions capitales, avec cette différence, que ce n'eft pas par degrés qu'il eft déchu de fa grandeur, comme chez les Grecs. Dès que les deux plus grands génies des modernes eurent élevé l'Art à la hauteur où il pouvoit atteindre, (je ne parle ici que du deffin), il tomba tout-à-coup. Jufqu'à Michel-Ange & à Raphaël le ftyle fut fec & roide : ces deux hommes, reftaurateurs de l'Art, le portèrent à un fi haut point de grandeur, qu'ils n'eurent point d'égaux. Après l'intervalle où régna le mauvais goût, vint le ftyle des imitateurs, qui fut celui des Carraches & de leur école, & cette période va jufqu'au temps de Carle Maratte. Mais veut-on qu'il ne foit queftion que de la fculpture ? l'hiftoire n'en eft pas longue : elle fleurit dans Michel-Ange & dans Sanfovino, & finit avec eux. L'Algarde, Fiamingo & Rufconi ne vinrent qu'un fiècle après.

CHAPITRE VII.

De la partie mécanique de l'Art des Grecs.

JE fuivrai l'ordre naturel, qui doit commencer par la fcience & la méditation, & paffer enfuite à l'effet & à l'exécution. Ainfi les Chapitres précédens, qui ont pour objet le deffin en général, & principalement l'idée de la beauté, ainfi que l'accroiffement & la décadence de l'Art, étant applicables à la peinture & à la fculpture ; il fera Introduction.

ſeulement traité, dans le Chapitre préſent, du mécaniſme ou de l'exécution des ouvrages modelés, ſculptés ou jetés en fonte. Ce chapitre ſera diviſé en trois articles : le premier traite de la façon d'opérer des ſculpteurs en différentes matières ; le ſecond a pour but principal la fabrique des médailles ; dans le troiſième, il eſt queſtion des pierres gravées.

I. De la façon d'opérer des ſculpteurs en différentes matières.

Dans ces recherches ſur l'exécution, je ſuis la route que m'a tracée la ſculpture, qui, paſſant d'une matière molle à des corps plus ſolides, a commencé par façonner les terres, & a fini par donner une forme aux pierres les plus dures. Après avoir indiqué dans le premier Livre de cet ouvrage les différentes matières que l'Art mit ſucceſſivement en œuvre, je me contenterai de traiter dans ce chapitre de la ſorte d'exécution dont le temps nous a conſervé des monumens. Comme il ne nous reſte pas une ſeule figure de bois de l'Art grec, je ne parlerai pas ici de ce genre de travail.

A. En argile.

Je commence par l'argile, comme la première matière employée, & ſur-tout par les modèles en terre cuite & en plâtre. Les artiſtes anciens, ainſi que font les nôtres, travailloient ces modèles avec l'ébauchoir, comme on le voit à la figure du ſtatuaire Alcamène, ſur un petit bas-relief de la villa Albani. Mais ils ſe ſervoient auſſi des doigts, & particulièrement des ongles, pour rendre de certaines parties délicates & pour imprimer plus de ſentiment à l'ouvrage. C'eſt de ces touches fines dont parle Polyclète, lorſqu'il dit que la plus grande difficulté dans l'exécution ne ſe manifeſte que quand la terre ſe niche ſous les ongles. ΟΤΑΝ ΕΙΣ ΟΝΥΧΑ Ο ΠΗΛΟΣ ΑΦΕΚΗΤΑΙ. Il paroît que ce paſſage n'a été entendu par per-

ſonne ; & quand François Junius le traduit par, *cùm ad unguem exigitur lutum*, il ne répand pas plus de jour ſur la ſentence du ſtatuaire Grec. Le mot ΟΝΥΧΙΖΕΙΝ, ΕΞΟΝΥΧΙΖΕΙΝ, paroît déſigner les dernières touches que le ſculpteur donne à ſon modèle avec les ongles. Ce modèle des artiſtes s'appeloit, ΚΥΝΝΑΒΟΣ. C'eſt à ces derniers coups d'ongles donnés au modèle, que ſe rapporte l'expreſſion d'Horace, *ad unguem factus homo*, & ce que le même poète dit dans un autre endroit, *perfectum deciès non caſtigavit ad unguem*. Il me ſemble que ni ces deux paſſages latins, ni l'expreſſion grecque, n'ont jamais eté entendus. Il eſt certain que ces façons de parler doivent s'entendre des dernières touches données aux modèles avec les ongles des doigts ; on voit pareillement que les anciens emploient le mot de pouce, relativement à l'exécution des figures en cire (1).

Exigite, ut mores teneros ceu pollice ducat,
Ut ſi quis cera vultum facit.

JUVENAL, ſat. vij.

Quand Diodore de Sicile dit que les artiſtes Egyptiens travailloient d'après une meſure donnée, & que les ſculpteurs Grecs opéroient le compas dans l'œil, il ne faut pas croire avec un écrivain célèbre, que l'auteur cité ait voulu nous apprendre que les artiſtes Grecs ne compoſoient point de modèles. Pluſieurs morceaux antiques, dont nous avons parlé dans le premier Livre de cet ouvrage, nous prouvent le contraire. Indépendamment des modèles en terre cuite vraiment antiques de pluſieurs figures en ronde-boſſe, nous

(1) Conf. Rutger. var. Lect. l. j, c. 7, p. 8.

pouvons citer une pierre gravée du cabinet de Stosch, représentant Prométhée qui forme l'homme, & qui se sert du plomb pour mesurer les proportions de sa figure [1]. Le sculpteur opère le compas à la main, & le peintre travaille avec la mesure dans l'œil.

Mais la pratique de modeler n'est pas encore l'exécution, elle n'en est que la préparation. L'exécution proprement dite, ne s'entend que des ouvrages de plâtre, d'ivoire, de pierre, de marbre, de bronze & d'autres matières dures.

B. En plâtre.

Les images des divinités révérées par les pauvres gens, étoient exécutées en plâtre [2]. Il y a grande apparence que les figures des hommes célèbres, que Varron envoya dans toutes les provinces de l'empire, étoient moulées en plâtre. Mais aujourd'hui nous n'avons en ce genre que des bas-reliefs, dont les plus beaux qui se soient conservés, nous viennent de la voûte de deux chambres & d'un bain de Bayes, près de Naples. Je ne parle pas ici des beaux ouvrages en relief des tombeaux de Pozzuoli, parce que leur matière est de chaux & de pouzzolane. Moins ce travail est saillant, plus il est doux & agréable à la vue. Mais pour donner aux figures qui ont peu de relief différentes dégradations, on a indiqué, par des contours enfoncés, les parties qui doivent sortir en saillie du fond plane. Parmi les ouvrages de plâtre trouvés dans une petite chapelle au parvis, ou au ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ [3] du temple d'Isis de l'ancienne ville de Pompéia, il s'est trouvé cette singularité, que le sculpteur du morceau qui re-

(1) Descr. des pier. gr. du cab. de Stosch, p. 315, n. 6.

(2) Prudent. apotheos. p. 227, l. 31.

(3) Pausan. l. ij, p. 172, l. 23; p. 174, l. 3; p. 179, p. 186, l. 13; p. 193, l. 17.

présente Persée & Andromède, a travaillé la main du héros qui tient la tête de Méduse, entièrement de relief. Cette main, pour lui donner tant de saillie, ne pouvoit être assujettie qu'au moyen d'un fer, qu'on voit encore aujourd'hui que la main est tombée.

C. En ivoire, en argent & en bronze. Explication du mot *Toreutice*.

Pour ce qui regarde le travail de l'ivoire, celui de l'argent & du bronze dans les bas-reliefs, il fut appelé *Toreutice*, terme que les commentateurs & les grammairiens, tant anciens que modernes, ont toujours appliqué aux ouvrages faits au tour. Mais les mots de ΤΟΡΕΥΤΙΚΗ, ΤΟΡΕΥΜΑ (1), ΤΟΡΕΥΤΟΣ & ΤΟΡΕΥΤΗΣ, employés pour désigner les ouvrages & les ouvriers de ce genre de travail, ne sauroient être dérivés de ΤΟΡΝΟΣ, l'instrument du tourneur. D'ailleurs, parmi tous les passages cités par Henri Etienne, il n'en est pas un qui puisse être appliqué à des ouvrages tournés, comme l'a très-bien remarqué ce savant; la racine de cette dénomination est ΤΟΡΟΣ, *clair*, *distinct*, & s'applique proprement à la voix. A l'égard de ces mots, ils paroissoient reçus pour signifier un travail de relief différent de celui qu'on faisoit en pierres précieuses, appelé ΑΝΑΓΛΥΦΟΝ, comme je le ferai voir ci-après. De sorte que ΤΟΡΕΥΜΑ est proprement un ouvrage de figures d'un saillant très-grand; & cette explication est conforme au mot ΤΟΡΟΣ, qui signifie un objet clairement énoncé. C'est ainsi que j'explique dans Dion Chrysostôme le mot de ΤΟΡΕΙΑΣ, lorsqu'en parlant de coupes dont le travail étoit en bosselage, il dit : ΕΛΙΚΑΣ ΤΙΝΑΣ ΚΑΙ ΤΟΡΕΙΑΣ (2), c'est-à-dire, qu'elles sont décorées d'ornemens entrelacés, & d'autres ouvrages

(1) Virg. Cul. v. 66. (2) Dio Chrysost. orat. XXX, p. 307, D.

en relief, tandis que le traducteur entend par là des travaux faits au tour. Comme cet art s'exerce principalement ſur de petits ouvrages, & divers ornemens, Plutarque combine le mot de TOPEYEIN avec celui de ΛΕΠΤΟΥΡΓΕΙΝ, c'eſt-à-dire, travailler de petites choſes ; & il s'en ſert dans cette acception, lorſqu'en parlant d'Alexandre, troiſième fils de Perſée dernier roi de Macédoine, il nous apprend que ce prince s'étoit fait une réputation à Rome par l'exécution de ces ſortes d'ouvrages (1).

Le plus ancien artiſte en ce genre, ſur-tout en vaſes d'argent ciſelés, ſeroit Alcon de Mylée en Sicile, ſi l'on pouvoit s'en rapporter à Ovide, qui le place quelques générations avant la guerre de Troie. Ce poète nous apprend que, parmi les préſens qu'Anius roi de Délos fit à Enée, il y avoit une coupe de la main d'Alcon, & il nous fait connoître les premiers poſſeſſeurs de cette coupe. Mais Ovide fait ici un anachroniſme manifeſte ; car Mylée ne fut conſtruite que quelques ſiècles après cette époque, comme on peut s'en convaincre par la *Sicilia antiqua* de Cluvier, qui pourtant n'a pas plus relevé cette mépriſe du poète latin que ſes commentateurs (2).

D. En pierre.

Quant à l'exécution des figures en pierre, il s'agit principalement du marbre & des pierres les plus dures, tels que le baſalte & le porphyre.

E. En marbre.

Des ſtatues de marbre, faites ordinairement d'un ſeul bloc.

Le marbre étant la principale matière miſe en œuvre par l'antiquité, mérite une attention particulière. La plupart des ſtatues de marbre ſont exécutées d'un ſeul bloc. Platon, dans ſa république, en fait une loi (3). Cependant quelques-unes des plus belles ſtatues de marbre nous font

(1) Plutarch. Æmil. pag. 501, l. 15.

(2) Cluv. Sicil. l. ij, p. 301, ſeq.

(3) Plat. leg. xij, p. 956, A.

connoître que, dès le commencement de l'Art, on étoit dans l'usage de travailler les têtes séparément, & de les adapter ensuite aux troncs : c'est ce qu'on voit clairement aux têtes de Niobé & de ses filles, & aux deux Pallas de la villa Albani. Les Caryatides, découvertes il y a quelques années, ont aussi des têtes rapportées. Quelquefois on pratiquoit la même chose par rapport aux bras : ceux des deux Pallas qu'on vient de citer, sont adaptés aux statues.

a. Première ébauche des statues.

La figure presque colossale représentant une Rivière, conservée aujourd'hui à la villa Albani, & placée autrefois à la maison de campagne des ducs d'Est à Tivoli, nous fait voir que les statuaires anciens avoient coutume d'ébaucher leurs statues, ainsi que font les sculpteurs modernes : car la partie inférieure de cette statue est à peine dégrossie. Sur les principaux os, couverts par la draperie, on a laissé des points saillans, qui sont les masses destinées à être enlevées avec l'outil dans l'entière exécution, comme l'on fait encore aujourd'hui.

b. Soutien pour les parties isolées.

On voit par quelques statues, que les anciens procédoient comme les modernes dans la manière de traiter les membres isolés d'une figure, & que pour travailler sans risque les parties séparées, ils les assujettissoient à la figure par un soutien. C'est ce qu'on remarque même à quelques statues, où cela pourroit bien ne pas paroître nécessaire. A un Hercule du jardin Borghèse, on voit l'extrémité des parties naturelles reposer sur un pareil soutien, qui est une baguette de marbre proprement travaillée, & de l'épaisseur d'un tuyau de plume ; cet appui est assujetti au membre & aux testicules. Du reste cet Hercule, par rapport à

sa parfaite conservation, peut être rangé dans la classe des figures les plus rares de Rome : car il est tellement intact, qu'il ne lui manque que les extrémités de deux doigts du pied, qui n'auroient pas non plus souffert, s'ils ne débordoient pas la plinthe.

e. Dernière main donnée aux statues, soit en les polissant, soit en les remaniant avec l'outil.

Après l'exécution complette des statues, on prenoit le parti, ou de les polir entièrement, ce qui se faisoit d'abord avec la pierre ponce, & ensuite avec la potée & le tripoli, ou de les repasser d'un bout à l'autre avec l'outil. Cette dernière opération se faisoit sans doute après avoir donné le premier poli aux figures avec la pierre ponce. On procédoit ainsi, tant pour s'approcher de la vérité des chairs & des draperies, que pour mieux dévoiler le fini de l'exécution, parce que les parties entièrement polies jettent un éclat si vif, lorsqu'elles sont éclairées, qu'on n'y peut pas toujours remarquer le travail le plus soigné. Il est probable qu'on craignoit aussi que le frottement & le poliment des statues, ne leur fissent perdre les traits les plus savans & les touches les plus moëlleuses, attendu que cette opération ne se fait pas par le sculpteur lui-même. Delà quelques anciens statuaires ont eu la patience de remanier leurs ouvrages, & de promener doucement le ciseau sur toutes les parties. Cependant la plupart des statues, même les colossales, sont entièrement polies, ainsi que le font voir les morceaux du prétendu colosse de l'Apollon du Capitole. Deux têtes colossales qui représentent des Tritons, & deux autres têtes aussi colossales de Titus & de Trajan de la villa Albani, nous offrent des chairs avec le même poli. Le mot du philosophe Lacyde qui dit, après avoir refusé l'invitation du roi Attale, qu'il ne

falloit voir les rois que de loin comme les ſtatues, ne ſauroit être appliqué à toutes les ſtatues, ainſi qu'il pourroit bien l'être à tous les rois. Il eſt certain que les monumens que nous venons de citer ſont tellement terminés, qu'ils peuvent être comparés pour le poliment aux gravures des pierres précieuſes.

A l'égard des ſtatues entièrement travaillées avec l'outil, la plus belle eſt ſans contredit le Laocoon. C'eſt ici qu'un œil attentif découvre avec quelle adreſſe & qu'elle ſureté le ſtatuaire a promené l'inſtrument ſur ſon ouvrage, pour ne pas altérer les touches ſavantes par un frottement réitéré. L'épiderme de cette ſtatue paroît un peu brut, en comparaiſon de la peau liſſe d'autres figures; mais ce brut eſt comme un velours doux, comparé à un ſatin brillant. L'épiderme du Laocoon eſt pour ainſi dire comme la peau des premiers Grecs, qui n'étoit point dilatée par l'emploi fréquent des bains chauds, ni relâchée par l'uſage répété des frottoirs, connu chez les Romains amollis par le luxe. Sur la peau de ces hommes s'élevoit une tranſpiration ſalutaire, telle que le premier duvet qui revêt le menton de l'adoleſcent.

d. De l'exécution du Laocoon.

Ces comparaiſons éclairciront peut-être mieux une expreſſion inintelligible de Denys d'Halycarnaſſe [1], que les diſputes ſavantes & emportées des Saumaiſe [2] & des Petau [3]. Voici cette expreſſion : ΧΝΟΥΣ ΑΡΧΑΙΟΠΙΝΗΣ, & ΧΝΟΥΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΟΣ; il s'agit du ſtyle de Platon, ainſi que de quelques autres paſſages ſynonymes des auteurs;

(1) Epiſt. ad Cn. Pompei. de Plat. p. 204, l. 7.

(2) Not. in Tertullian. de Pal. p. 234, ſeq. Confut. Animadv. Andr. Cercotii, p. 172, 189.

(3) Andr. Kerkoètii, Maſtigoph. pars. iij, p. 106 & ſeq.

tel que le *Litteræ* ΠΕΠΙΝΩΜΕΝΑΙ de Cicéron (1). A mon avis on pourroit rendre l'expreſſion grecque, priſe en général, par le *velouté & l'onctueux de l'antiquité*. En prenant le mot ΧΝΟΥΣ, non dans ſa ſignification éloignée & impropre, comme firent nos ſavans, mais dans ſon ſens primitif & naturel, qui déſigne le premier duvet du menton, & en comparant cette expreſſion à l'application que je fais de cette image à l'épiderme du Laocoon, l'on ſentira que Denys d'Halycarnaſſe a voulu dire la même choſe. Hardion (2), qui a prétendu expliquer ce paſſage après les ſavans en queſtion, nous laiſſe plus incertain qu'auparavant. Le mot ΧΝΟΥΣ rend la même image, lorſqu'il eſt employé pour déſigner la peau veloutée des fruits, & c'eſt ainſi qu'il eſt employé dans Ariſtophane (3).

Du reſte les monumens de ſculpture, terminés au ſimple outil, ſont en aſſez grand nombre. Tels ſont entre autres les deux grands lions placés à l'entrée de l'arſenal de Veniſe, & tranſportés d'Athènes en cette ville : ils ſont traités avec le ſimple outil, ainſi que l'exigent le poil & la crinière de ce fier animal.

Par la lettre grecque H, gravée ſur le ſocle d'un Faune, au palais Altieri, l'on peut tirer la conjecture que les ſtatues rangées dans un même endroit, portoient les marques de leur nombre, & que celle dont nous parlons avoit été la huitième. Un buſte, dont fait mention une inſcription grecque, s'eſt trouvé marqué de la même lettre. L'inſcription nous fait voir que ce morceau étoit placé dans un temple de Sérapis, & la lettre nous montre que c'étoit le huitième buſte. C'eſt ce

(1) Ad Attic. l. 14; ep. 7.

(2) Sur une lettre de Denys d'Halycarnaſſe à Pompée, p. 128.

(3) Nub. v. 974.

que le traducteur de cette inſcription n'a pas remarqué, & delà il a regardé la lettre H comme ſuperflue (1). Je crois que la lettre N, gravée ſur le tronc d'une Amazone dans le cabinet du Capitole, ſignifie le nombre cinquante, c'eſt-à-dire que cette ſtatue étoit la cinquantième dans l'endroit où elle étoit placée.

e. Du marbre noir.

Le marbre noir, dont on trouva une eſpèce dans les carrières de l'île de Lesbos (2), fut employé plus tard que le blanc. Il ſe trouve toutefois une ſtatue de ce marbre, faite par un ancien artiſte Eginète, & citée déja dans le premier Livre de cette Hiſtoire. L'eſpèce la plus dure & la plus fine de ce marbre ſe nomme ordinairement parangon ou pierre de touche. Quant aux figures grecques entières de cette pierre, il s'en eſt conſervé pluſieurs : un Apollon dans la galerie du palais Farnèſe, le dieu nommé vulgairement Aventinus dans le cabinet du Capitole, l'un & l'autre plus grands que nature ; de plus les deux Centaures qui avoient appartenu autrefois au cardinal Furietti, & qui ſont aujourd'hui au Capitole, ouvrages d'Ariſtéas & de Papias d'Aphrodiſium, qui ont gravé leurs noms ſur le ſocle des figures. En fait de ſtatues de grandeur naturelle, il ſe trouve un jeune ſatyre qui danſe, & un athlète qui tient dans ſa main un flacon d'huile, figures qui ſe voient toutes deux à la villa Albani, & qui furent découvertes par le cardinal Alexandre dans les fouilles de l'ancienne ville d'Antium, où on les trouva placées, outre un Jupiter & un Eſculape auſſi de marbre noir & de même grandeur, dans une ſalle ronde près du théâtre. Indépendamment

(1) Falcon. inſcr. Athlet. p. 14.
(2) Philoſtr. vit. Sophiſt. l. ij, p. 556.

de ces ſtatues, exécutées dans le ſtyle grec, & faites de marbre noir, il y a encore celles qui ſont des imitations de la manière égyptienne, & qu'on a trouvées à Tivoli, dans les fouilles de la villa Hadriani. Nous avons parlé de ces imitations dans le ſecond Livre de cette Hiſtoire.

La pierre noire dont nous parlons diffère beaucoup entre elle par rapport à la dureté. Le marbre le plus tendre de cette eſpèce, eſt le plus noir, & celui que nous appelons le noir antique, *Nero antico*. Quant à celui qu'on tire encore des carrières, il n'eſt pas de bonne qualité, & il eſt d'ordinaire caſſant comme du verre. La dureté du marbre des centaures dont nous venons de parler, l'a fait prendre par quelques connoiſſeurs pour une pierre d'Egypte ; mais l'examen a bientôt démontré le peu de fondement de leur conjecture.

§ De l'albâtre. L'albâtre oriental eſt encore plus dur que le marbre blanc. L'albâtre en général conſiſtant en couches feuilletées, & ne formant pas, comme le marbre blanc, une maſſe ſolide, il eſt plus difficile à être travaillé, en ce que les feuillets dont il eſt compoſé ſe détachent aiſément. Il ne paroît pas que les anciens aient jamais exécuté des figures entières d'aucune eſpèce d'albâtre, c'eſt ce dont nous pouvons juger par les ouvrages en cette matière qui nous ſont parvenus; mais les extrémités, la tête, les mains & les pieds étoient d'une autre matière, & vraiſemblablement de bronze. Dans les têtes mâles & barbues, les chairs ſont polies, & les poils de la barbe ſont tenus bruts. A Rome il ne s'eſt conſervé qu'une ſeule tête d'albâtre, & encore n'eſt-ce que la partie de devant ou le viſage d'une tête d'Hadrien, qui ſe trouve au cabinet du Capitole.

En figures entières de femmes exécutées en albâtre, on voit à Rome deux ſtatues de Diane plus grandes que nature : l'une eſt à la maiſon Veroſpi ; & l'autre, qui eſt la plus petite, ſe voit à la villa Borghèſe. Du reſte ces deux figures n'ont d'antique & d'albâtre que la draperie ; la tête, les mains & les pieds y ſont modernes & de bronze. Toutes deux ſont de la ſorte d'albâtre nommée *Agatino*, parce qu'il reſſemble à l'agate, & qu'il en a preſque la dureté : d'ailleurs les draperies de ces deux figures, ſont d'une beauté admirable. A la villa Albani on voit, en albâtre, la partie d'une figure, qui eſt auſſi une Diane dont la moitié ſupérieure eſt reſtaurée. Mais la plus grande ſtatue d'albâtre eſt un beau torſe revêtu de ſon armure, qui a paſſé, avec le cabinet d'Odeſcalchi, à Saint-Ildefonſe en Eſpagne, & qui a la tête, les bras & les jambes de bronze doré, parties reſtaurées par un maître moderne : la tête, ſelon l'intention du reſtaurateur, doit repréſenter un Jule-Céſar. Comme nous ne parlons ici que des monumens grecs, je ne ferai pas mention de la figure égyptienne aſſiſe de la villa Albani, ſtatue plus grande que nature, & faite d'albâtre de Thèbes. Ce monument, que j'ai cité dans le ſecond Livre de cette Hiſtoire, ſeroit le plus grand de tous les ouvrages d'albâtre.

Aux figures dont je viens de faire mention, j'ajouterai les Hermès & les buſtes. Quatre Hermès, de grandeur ordinaire & d'albâtre fleuri, ſurmontés de têtes antiques de marbre jaune, décorent la villa Albani. A l'exception de ces quatre morceaux, je ne connois point d'Hermès de cette eſpèce. Quant aux buſtes, ou pour parler plus exactement, quant aux têtes placées ſur une poitrine

d'albâtre, on en voit cinq dans le cabinet du Capitole. Les bustes d'un Hadrien, d'une Sabine, & d'un Septime-Sévère, sont d'albâtre-agate ; ceux d'un Jule-César, d'une Faustine l'ancienne, & celui qui est surmonté d'une tête de Pescennius Niger, sont d'albâtre fleuri. Dans la villa Albani, on voit treize bustes de cette nature ; il y en a trois de grandeur naturelle, & de ces trois, deux sont d'un albâtre nommé *cotognino*, parce que sa couleur ressemble à un coing cuit. C'est aussi de cette espèce qu'est le torse de Saint-Ildefonse. Le troisième morceau, ainsi que les dix autres, tous moins grands que nature, est d'albâtre-agate. Un autre buste semblable, avec une tête de femme, se trouve dans la maison du marquis Patrizi Montoria.

g. Du basalte. Les sculpteurs Grecs n'ont pas moins cherché à se distinguer par des ouvrages de basalte, soit de celui qui est couleur de fer, soit de celui qui tire sur le vert, que par des monumens d'albâtre. En statues entières de basalte, on n'en connoît qu'une seule ; c'est un Apollon plus grand que nature, & d'un travail médiocre. Une ancienne estampe représente cette figure comme un Hermaphrodite ; c'est ce qui a trompé le digne comte de Caylus (1), qui l'a prise pour une de ces natures composées. Ce morceau est de basalte noirâtre. La villa-Médicis conserve le torse d'une figure d'homme de grandeur naturelle & de basalte verdâtre ; ce précieux reste nous dévoile une des plus belles figures de l'antiquité, qu'on ne sauroit considérer sans admiration, tant pour l'étendue de la science, que pour la finesse du travail. Les têtes de basalte, échappées aux ravages

(1) Recueil d'antiquités, t. iij, p. 120.

du temps, nous donnent lieu de croire qu'il n'y a que les artiſtes d'une habileté particulière qui ſe ſoient appliqués à travailler cette pierre : car elles ſont conçues dans le plus beau ſtyle & terminées avec la plus grande fineſſe. Outre la tête de Scipion dont je parlerai dans le troiſième volume, on voyoit au palais Veroſpi la tête d'un jeune héros, qui appartient aujourd'hui à M. de Breteuil, Ambaſſadeur de Malte à Rome; & à la villa Albani, il ſe trouve une tête idéale de femme, poſée ſur un buſte antique de porphyre. La plus belle tête de baſalte ſeroit ſans contredit une tête que je poſſède, & qui repréſente un jeune homme de grandeur naturelle; mais elle eſt tellement endommagée, qu'elle n'a d'entier que les yeux, le front, une oreille & les cheveux. Le travail des cheveux de cette tête, ainſi que de celle de Veroſpi, eſt différent de l'exécution des têtes d'homme en marbre : c'eſt-à-dire que les cheveux n'y ſont pas traités comme à ces dernières en boucles détachées, ou fouillés avec le trépan; ils ſont rendus comme des cheveux coupés courts, & enſuite peignés avec un peigne fin, tels qu'ils ſe trouvent communément aux têtes idéales d'homme exécutées en bronze, où chaque cheveu eſt, pour ainſi dire, indiqué ſéparément. A l'égard des têtes de bronze, faites d'après nature, le mécaniſme des cheveux y eſt tout différent : le Marc-Aurèle à cheval & le Septime-Sévère à pied, du palais Barberini, ont les cheveux bouclés, comme leurs figures en marbre. L'Hercule du Capitole a les cheveux touffus & crêpés, comme on eſt accoutumé de les voir à Hercule. Dans la chevelure de la tête mutilée dont je viens de faire mention, il règne une induſtrie extraordinaire, &

je dirois presque inimitable. On voit travaillé presque avec la même finesse, le poil de la figure tronquée d'un lion de basalte de l'espèce verdâtre le plus dur, morceau conservé à la villa Borioni. Du reste j'ai déja parlé de ces dernières têtes dans le quatrième chapitre, à propos des oreilles des Pancratiastes. Le poli extraordinaire qu'on fut obligé de donner à cette pierre, & l'extrême finesse des parties dont elle est composée, ont empêché qu'il ne s'y formât une croûte comme il est arrivé au marbre le plus poli. De sorte que les têtes de basalte ont été trouvées dans la terre avec tout leur poliment primitif.

h. Du porphyre & des vases faits au tour.

Pour ce qui est des ouvrages de porphyre, j'en ai déja fait mention dans le second Livre. J'ai indiqué, à cette occasion, les outils qu'on employoit pour travailler cette matière, & j'ai cité en même temps les plus belles figures de porphyre faites par des maîtres Grecs & parvenues jusqu'à nous. Content d'avoir donné quelque notion sur ce travail, je m'attacherai ici à réfuter une prévention assez généralement établie, & à répandre quelque jour sur le mécanisme des vases de porphyre.

Plusieurs écrivains, qui croient que les artistes modernes ignorent l'art de travailler le porphyre (1), sont mal informés sur cet article; & quand le Vasari avance que Cosme de Médicis, duc de Florence, a inventé une eau pour amollir le porphyre, il décèle sa puérile crédulité (2). Le travail en porphyre n'a jamais été un secret pour nos artistes, & l'on a exécuté de nos jours des ouvrages dis-

(1) Juvenal Carlencas, Essais sur l'Hist. des bel. Let. t. iv.

(2) Vasari, Vit. de Pitt. Procem. p. 12.

tingués,

tingués, tel que le beau couvercle de l'urne antique déposée dans la magnifique chapelle des Corsini à saint Jean de Latran. On sait que ce vase avoit été auparavant sous le portique du Panthéon; on croit delà qu'il avoit servi dans les thermes d'Agrippa réunis à ce temple. Comme les vases de cette forme servoient de cuves dans les bains, & qu'ils étoient par conséquent sans couvercle, on y en fit faire un de la même pierre, pour l'adapter à ce vase, destiné à servir d'urne funéraire au tombeau du pape Clément XII. D'ailleurs dans le siècle passé, que cette pierre se trouvoit en plus grande quantité à Rome, on exécuta en porphyre différens ouvrages, entre autres les têtes des douze premiers empereurs Romains qu'on voit au palais Borghèse.

Mais il paroît assez que les écrivains en question n'ont pas dirigé leurs observations sur les ouvrages de porphyre, les plus pénibles dans l'exécution, & l'on pourroit dire inimitables. Ce sont les vaisseaux creux, qui sont tellement évasés, qu'ils ne forment, avec les moulures & les cannelures des bords, ainsi qu'au pied & au couvercle, que l'épaisseur d'une plume à écrire, de sorte que la simple inspection suffit pour nous démontrer qu'ils ont passé sur le banc du tourneur. Le cardinal Albani possède dans sa maison de campagne les plus beaux vases de porphyre qui soient au monde; l'un de ces vases fut payé trois mille scudis par le pape Clément XI. Ces précieux monumens ont été trouvés dans des tombeaux antiques, renfermés dans des vaisseaux de pierre de travertin : de-là cette parfaite conservation qui nous frappe.

Pline nous apprend que les anciens artistes tra-

vailloient au tour des vafes de différentes autres pierres (1). La notice qu'il nous donne des cent cinquante colonnes pour la bâtiffe du labyrinthe de l'île de Lemnos, toutes faites au tour, eft une preuve de la grande expérience des anciens relativement à cette partie de la mécanique, & cela dans un temps auffi reculé que celui de la conftruction de cet édifice. Ces colonnes, fufpendues à une machine particulière, pouvoient être tournées par un enfant (2).

Le mécanifme des vafes de porphyre avoit toujours une apparence de myftère, jufqu'à ce que le cardinal Albani eût levé ce préjugé, en montrant par d'heureux effais, que les modernes ne font pas moins induftrieux que les anciens à creufer le porphyre au tour; mais cette opération intérieure du vafe coûte trois fois plus que celle de la forme extérieure. Un de ces vafes a été treize mois fur le banc du tourneur. La plupart des vafes de porphyre qu'on rencontre dans les palais & dans les maifons de campagne, font de fabrique moderne & de forme mefquine, & lorfqu'ils font évafés, c'eft toujours en forme cylindrique, ce qui fe fait au moyen d'un cylindre de cuivre qui a la grandeur & la capacité qu'on veut donner au vafe. Tout le mécanifme fe réduit à tourner avec une corde, fans employer d'autre chevalet.

Nous remarquerons ici que les ftatues antiques de porphyre, n'ont ni la tête, ni les mains, ni les pieds de la même matière: les ftatuaires anciens étoient dans l'ufage de faire ces extrémités de marbre. Dans la galerie de Chigi, réunie maintenant à celle de Drefde, il y avoit

(1) Plin. l. xxxvj, c. 44. (2) Ibid. c. 19, §. 3.

une tête de Caligula; mais cette tête eſt moderne, & faite, d'après celle du Capitole, en baſalte. Dans la villa Borghèſe, il y a une tête de Veſpaſien qui eſt pareillement moderne. Il eſt vrai qu'à Veniſe on voit quatre figures qui, rangées deux à deux, décorent l'entrée du palais du doge, & qui ſont faites d'une ſeule pièce de porphyre: mais ce ſont des productions des Grecs des temps poſtérieurs, ou du moyen âge. Il faut que Jérôme Maggi ait eu bien peu de connoiſſance de l'Art, pour avoir avancé que ces figures repréſentent les libérateurs d'Athènes, Harmodion & Ariſtogiton (1).

F. De la reſtauration des ouvrages antiques, ſur-tout de ceux en marbre.

Nous rangerons dans la claſſe de l'exécution des ſtatues, tant en marbre qu'en autres pierres dures, la reſtauration de ces mêmes ſtatues, attendu qu'il ſe trouve une infinité de figures anciennement endommagées & nouvellement réparées. Mais ces réparations ſont de deux eſpèces: les défectuoſités du marbre & les mutilations des parties. Quant aux défectuoſités de la matière, on y remédioit au moyen d'un ciment fait de marbre pilé, avec lequel on rempliſſoit les trous ou les cavités, ainſi que je l'ai remarqué à la joue d'un Sphinx qui ſe voit parmi les ornemens d'un autel endommagé. Cet autel, qui fut découvert en 1767 dans l'île de Caprée au golfe de Naples, ſe trouve dans le cabinet de M. d'Hamilton à Naples.

a. Reſtauration des parties défectueuſes d'une figure.

La reſtauration des parties mutilées ſe faiſoit, comme cela ſe fait encore, au moyen d'un tenon qu'on introduiſoit dans les trous pratiqués dans la portion endommagée & dans la partie ajoutée, pour aſſujettir & réunir les parties. Ce tenon, qui eſt ſouvent de bronze, eſt

(1) Miſcel. l. ij, c. 6, p. 83.

auſſi quelquefois de fer, comme on le voit au fameux Laocoon, où il eſt placé derrière la baſe. On préféroit l'airain au fer, parce que ſa rouille n'eſt pas nuiſible au marbre, tandis qu'il arrive aſſez ſouvent que le fer fait des taches ſur-tout lorſque l'humidité y pénètre. Ces taches avec le temps gagnent du terrain, ce qui eſt évident aux figures mutilées de l'Apollon & de la Diane de Baies, dont j'ai parlé plus haut. On voit ſur-tout à la première de ces ſtatues, que le fer, qui eſt encore apparent aujourd'hui, & qui ſervoit jadis à fixer la tête, anciennement reſtaurée & maintenant perdue, a fait jaunir la moitié de la poitrine. Pour parer à cet inconvénient, on avoit ſoin d'introduire des tenons de bronze juſque dans les baſes des colonnes & des pilaſtres, comme on peut le remarquer encore aux baſes des pilaſtres du temple de Sérapis à Pozzuoli.

b. Obſervation ſur les temps de ces reſtaurations

Rien de plus naturel que de demander, en quel temps de l'antiquité tous ces ouvrages de l'Art ont été mutilés & reſtaurés ? En effet, il doit paroître fort étrange que cela ſoit arrivé dans un temps où les arts étoient floriſſans; & cependant la choſe eſt inconteſtable. D'un côté, il faut que cette mutilation ait été faite déja en Grèce, ſoit dans la guerre des Achéens contre les Etoliens, où ces deux peuples exercèrent leur rage contre les monumens publics, comme je le dirai plus en détail dans le troiſième volume, ſoit auſſi dans le tranſport de ces monumens à Rome. D'un autre côté, l'on ſait combien d'aſſauts les ouvrages de l'Art eſſuyèrent à Rome. Ce qui rend ſur-tout très-vraiſemblable la mutilation des monumens dans la Grèce, ce ſont les ſtatues découvertes à Baies : car pour ces cantons, où les Romains

avoient leurs ſuperbes maiſons de plaiſance, l'Hiſtoire ne nous apprend pas que depuis l'époque des arts introduits en Italie, juſqu'à leur décadence, on y ait exercé des actes d'hoſtilités. Les arts, après les Antonins, étant tombés dans une décadence totale, il eſt probable qu'on ne ſongea pas non plus à réparer les monumens endommagés; il eſt à croire que les ouvrages de l'Art, découverts ou à découvrir aux environs de Baies, ont été rapportés mutilés de la Grèce, & ont été enſuite reſtaurés en Italie. A l'égard des productions de l'Art trouvées à Rome, l'on pourroit en dire à peu près la même choſe: mais là elles auront eſſuyé bien d'autres revers. Combien les monumens antiques n'ont-ils pas ſouffert dans le grand incendie de Rome ſous Néron, & dans les troubles de Vitellius, pendant leſquels on ſe défendit au Capitole en lançant des ſtatues ſur les aſſaillans!

Mon deſſein étoit de ne parler ici que des ouvrages mutilés & reſtaurés anciennement, & non pas de ceux qu'on tire briſés des ruines ſouterraines. Ces derniers monumens ſont ceux qui ont été détruits dans les inondations des barbares & dans les ſaccagemens de Rome, ainſi que de tout le Latium & des autres provinces d'Italie, ſans parler des dévaſtations de la Grèce. Le ſouvenir de cette fureur fait naître de trop triſtes réflexions pour continuer ce ſujet; d'ailleurs nous parlons ici de l'exécution, & non pas de la deſtruction.

G. Des ouvrages en bronze.

Pour ce qui concerne les procédés des ouvrages de bronze, je communiquerai quelques obſervations, d'abord ſur la manière de préparer les métaux propres à la fonte, puis ſur les moules ou les creux, préparés à recevoir le bronze fluide,

enſuite ſur l'art de fondre & de raccorder la fonte. Je parlerai auſſi des défectuoſités de la fonte, des procédés de la ſoudure & des travaux incruſtés en bronze, ainſi que de ce que nous nommons la rouille de l'antiquité, c'eſt-à-dire cet enduit verdâtre du bronze antique.

a. De la préparation du bronze pour la fonte.

Je dirai en premier lieu que le bronze ſe préparoit, comme encore aujourd'hui, par l'alliage de l'étain avec ce métal, pour lui donner plus de fluidité. Il eſt certain que quand la fourniture de l'étain n'eſt pas aſſez abondante, le bronze manque alors de la fluidité requiſe pour couler dans toutes les parties, & c'eſt ce que les Italiens nomment *incantare*. Benevenuto Cellini, fameux artiſte dans ce genre, raconte qu'ayant préparé la fonte d'une ſtatue, & ordonné de déboucher le trou du fourneau pour faire couler le métal du canal dans le moule, il s'étoit mis à table dans l'intention de dîner pendant ce temps là; que les ouvriers étant venus lui dire enſuite que la fonte étoit arrêtée, il avoit ſaiſi ſur le champ les plats & les aſſiettes d'étain, & les avoit jetés dans le bronze ardent, ce qui avoit rendu auſſitôt la maſſe aſſez fluide pour faire réuſſir toute l'opération. Par cette raiſon, & pour aſſurer le ſuccès de la fonte, on étoit quelquefois dans l'uſage de fondre des ſtatues en cuivre, métal qui eſt très-flexible: les quatre chevaux de Veniſe, dont je parlerai encore plus en détail, ſont de cuivre. Il paroît auſſi que les anciens le choiſiſſoient de préférence pour l'exécution des ſtatues deſtinées à être dorées; parce que ç'auroit été un luxe déſordonné, que de revêtir d'or un beau bronze. On ſait de plus que le cuivre eſt plus facile à dorer que le bronze.

L'alliage de l'étain fait que le bronze, lorsqu'il a éprouvé l'action du feu, nous offre quantité de petits trous semblables à des globules. L'étain, comme la matière fluide, ayant été dévoré par l'ardeur du feu, a rendu le bronze plus cassant & presque aussi poreux qu'une pierre ponce; delà vient que cette sorte de bronze est plus légère de poids qu'à l'ordinaire. Cette diminution de poids est palpable aux monnoies que les antiquaires nomment médaillons, & qui ont éprouvé l'action du feu; l'expérience nous apprend à les connoître en les pesant avec d'autres, ou en en faisant l'estimation par le tact. Ces médaillons, dépouillés de l'alliage de l'étain, se trouvent pour ainsi dire privés des parties onctueuses qui leur donnent du corps. Quand on les tire des excavations & qu'on les expose quelque temps à l'air ou à l'humidité, il s'y forme une crasse verdâtre qui ronge & qui consume le bronze antique.

b. Des moules dans lesquels on jetoit en fonte.

Secondement, je remarquerai que les moules que les anciens artistes préparoient pour jeter leurs figures en fonte, paroissent différer de ceux des nôtres. Sans entrer dans des détails à ce sujet, je rapporterai l'observation qu'on a faite sur les quatre chevaux antiques du portail de l'église de saint Marc à Venise, savoir, que ces figures ont été fondues chacune dans deux moules, qui s'adaptoient dans la longueur de ces chevaux, de sorte qu'on n'avoit pas besoin de briser les creux après l'opération, comme on est obligé de faire dans les autres procédés de la fonte.

c. De la manière de fondre & de raccorder la fonte.

Troisièmement, j'observerai que pour ce qui est de l'art de fondre & de raccorder la fonte, il semble que les anciens suivoient une route différente des modernes, & qu'ils n'étoient pas dans

l'usage de jeter en fonte des machines considérables. Au reste cette observation nous conduira aux premiers essais & aux temps les plus reculés, dans lesquels, au rapport de Pausanias, les figures de bronze étoient composées de plusieurs pièces, & jointes par des clous. Tel étoit un Jupiter de Sparte, fait par Léarque de Rhégium, de l'école de Dipœne & de Scyllis [1]. Cette route facile de fondre des statues, fut encore suivie dans les temps postérieurs, fait attesté par les six figures de femmes trouvées à Herculanum, grandes comme nature & au dessous de cette grandeur : les têtes, les bras & les jambes sont fondus séparément, & le tronc même n'est pas d'un seul jet. Ces pièces dans leur liaison sont jointes par des attaches que les Italiens nomment *code di rondine*, queues d'hirondelle, à cause de leur forme ▷◁. Le manteau court de ces figures, composé pareillement de deux pièces, de celle de devant & de celle de derrière, est joint sur les épaules, où il est représenté boutonné.

En suivant cette route, les anciens artistes se mettoient à l'abri des fontes manquées, difficiles à éviter, lorsqu'on fond des statues entières & des machines considérables. Malgré cela on remarque encore des remplissages, qu'on a eu soin d'indiquer dans la gravure des chevaux de Venise, qui nous font voir que les pièces ajoutées ont été jointes par des clous dès le temps de leur fabrique. Je possède moi-même un morceau qui semble indiquer une fonte manquée : ce morceau qui, joint avec la tête de grandeur naturelle, est tout ce qui s'est conservé de la figure d'un jeune homme. La tête de cette figure étoit autrefois

(1) Pausan. l. iij, p. 257.

dans le cabinet des Chartreux à Rome (1), & se trouve maintenant à la villa Albani. Quoiqu'il en soit, le morceau que je possède offre le sexe, qui étoit adapté séparément à la figure; & ce qu'il y a de remarquable, c'est que du côté intérieur, à l'opposite de l'endroit du poil qui annonce la puberté, on voit trois lettres grecques, Ι Π Χ. de la longueur d'un pouce, qui ne pouvoient pas être visibles lorsque la figure étoit entière. Montfaucon a été mal informé, lorsqu'il avance sur la foi des autres, que la statue équestre de Marc-Aurèle n'avoit point été fondue, mais qu'elle étoit un ouvrage en bosselage, fait au marteau (2).

d. De la soudure.

Quatrièmement, je ferai mention en peu de mots de la soudure dans les figures des anciens. On la voit aux cheveux & aux boucles détachées qu'on avoit coutume d'adapter aux figures par cet artifice, & cela aussi bien dans le temps le plus reculé de l'Art que dans l'époque de son lustre. L'ouvrage le plus ancien de ce genre, & en général un des monumens de la plus haute antiquité, est un buste de femme du cabinet d'Herculanum, dont la tête est coiffée sur le front & jusqu'aux oreilles de cinquante boucles, travaillées comme un fil d'archal presque de l'épaisseur d'une plume à écrire. Ces boucles sont soudées sur le côté & rangées les unes sur les autres, ayant chacune quatre ou cinq anneaux. Les cheveux de derrière, formés en tresses, entourent la tête. Le même cabinet renferme un autre morceau curieux avec des cheveux soudés: c'est le portrait d'un jeune homme dont la tête est garnie de soixante-huit boucles soudées, de façon que celles de la nuque

(1) Monum. a Borino collect. p. 14.

(2) Diar. Ital. p. 169.

du cou qui ne ſont pas détachées, ont été jetées en fonte avec la tête. Ces boucles reſſemblent aſſez à une bande étroite de papier roulée & tirée enſuite en reſſort ſpiral; celles qui deſcendent ſur le front ont cinq tours & davantage; celles de la nuque en ont juſqu'à douze, & toutes ont ſur les bords deux traits gravés en creux. Rien ne conſtate mieux que cet uſage étoit introduit dans la plus belle époque de l'Art, qu'une tête idéale du même cabinet, connue aſſez généralement ſous le nom de Platon, & eſtimée un des plus beaux monumens en bronze : cette tête a pareillement des boucles ſoudées aux tempes.

e. Des ouvrages de bronze incruſtés.

Cinquièmement, je dirai quelque choſe des ouvrages en bronze incruſtés. Il s'eſt conſervé quelques morceaux de bronze, fournis en argent (1), comme le diadême de l'Apollon Sauroctonon de la villa Albani, & les baſes de différentes figures du cabinet d'Herculanum. On faiſoit auſſi quelquefois en argent les ongles des mains & des pieds, ce que l'on voit à une couple de petites figures trouvées à Herculanum. Pauſanias fait mention d'une ſtatue avec des ongles d'argent (2). Je citerai ici les quatre chevaux dorés que le fameux orateur Hérode-Atticus fit ériger à Corinthe, & dont les cornes des pieds étoient d'ivoire (3).

f. De la teinte verdâtre du bronze.

Enfin ſixièmement, je parlerai de la couleur que la main du temps applique ſur le bronze, & qui relève la beauté des ſtatues de ce métal. Cette couleur eſt une teinte verdâtre qui y eſt répandue, teinte dont le degré de beauté eſt à raiſon de la fineſſe du métal : elle s'appeloit

(1) Conf. Buonar. pref. alle oſſ. ſop. alc. med. p. 19.

(2) Pauſan. l. j, p. 57, l. 3.

(3) Id. l. ij, p. 113, l. 2.

ærugo, chez les Romains : delà vient l'expreſſion, *nobilis ærugo* qu'on lit dans Horace. Le métal de Corinthe prenoit une teinte de vert clair (1), qu'on voit ſouvent ſur les médailles & ſur quelques petites figures. Les ſtatues & les buſtes du cabinet d'Herculanum, ont un enduit de vert foncé, mais il eſt factice : car tous ces morceaux, ayant été trouvés endommagés & fracaſſés, & ayant paſſé par le feu pour être reſſoudés & réparés, ont perdu leur ancien enduit, & ont été recouverts d'un nouveau vernis. Au ſurplus il eſt reçu que plus un bronze eſt antique, plus ſa teinte verte eſt belle : maxime admiſe par les anciens, qui, pour cette raiſon, préféroient les ſtatues antiques aux modernes.

H. De la dorure en général.

Pluſieurs ſtatues de bronze furent dorées, ainſi que nous le voyons encore par l'or qui s'eſt conſervé ſur la ſtatue équeſtre de Marc-Aurèle ; ſur les débris des quatre chevaux & du char, placés au fronton du théâtre d'Herculanum ; particulièrement ſur l'Hercule du Capitole, & ſur les quatre chevaux de Veniſe (2). La conſervation de la dorure des ſtatues, qui ont été enſevelies ſous terre pendant tant de ſiècles, ne peut être attribuée qu'à l'épaiſſeur des feuilles d'or : il s'en falloit bien que les anciens euſſent l'induſtrie de réduire l'or en feuilles auſſi minces que font les modernes, & Buonarotti fait voir la différence de la proportion (3). C'eſt pour cela que les deux chambres ſouterraines du palais des empereurs ſur le mont Palatin dans la villa Borghèſe, nous offrent des ornemens dorés auſſi frais que s'ils venoient d'être faits, quoique ces chambres ſoient fort humides à cauſe de la terre qui les couvre.

(1) Plin. l. xxxvij, p. 35.
(2) Maffei, ſtat. n. 20.
(3) Oſſerv. ſopr. alc. medagl. p. 370.

On ne peut voir ſans admiration les bandes de bleu céleſte tirées en arc, avec de petites figures d'or, qui décorent ces pièces. La dorure s'eſt auſſi conſervée dans les ruines de Perſepolis [1].

a. Des deux manières de dorer.

On connoit deux façons de dorer au feu : l'une ſe nomme l'amalgamation; l'autre s'appelle à Rome *alio ſpadaro*, à la manière des fourbiſſeurs. Celle-là s'opère au moyen d'un or diſſous dans l'eau forte, & celle-ci en appliquant des feuilles d'or ſur la ſuperficie de l'ouvrage. La première opération ſe fait en mettant du mercure dans l'eau forte imprégnée d'or, & en poſant le tout ſur un feu modéré, afin de faire évaporer l'eau forte. De cette mixtion réſulte une pâte qu'on appelle de l'or moulu. C'eſt avec cette pâte qu'on enduit le métal rougi au feu, après l'avoir nettoyé avec ſoin; cet enduit, qui paroît d'abord tout noir, eſt de nouveau mis ſur le feu, & auſſi-tôt l'or reprend ſon éclat. Mais cette dorure, qui incorpore en quelque ſorte l'or au métal, étoit inconnue aux anciens; ils ne doroient qu'avec des feuilles, après avoir enduit le métal de mercure, ou après l'avoir avivé avec un outil [2]. La longue durée de cette dorure ne vient, ainſi que je l'ai dit, que de l'épaiſſeur des feuilles, dont les couches ſont encore apparentes au cheval de Marc-Aurèle.

b. De la dorure ſur marbre.

Les anciens ne ſe ſervoient que de blancs d'œuf pour faire tenir l'or ſur le marbre. Les modernes emploient l'ail pour le même uſage; ils en frottent le marbre, & puis ils l'enduiſent d'un ſtuc très-fin, ſur lequel ils appliquent la dorure. Quelques-uns ſe ſervent auſſi du ſuc laiteux des figues; ce

(1) Greave, Deſcr. des antiq. de Perſépolis, p. 23.

(2) Plin. l. xxxiij, c. 32.

ſuc, un des plus âcres, & des plus mordicans, paroît à la figue quand elle commence à mûrir & à ſe detacher de ſa tige. Les cheveux & les draperies de quelques ſtatues de marbre offrent encore des traces d'une dorure qui étoit très-viſible à la belle Pallas de Portici lors de ſa découverte. Il ſe trouve des têtes qui furent entièrement dorées ; telle eſt entre autres la tête de l'Apollon du Capitole. Il y a quarante ans que l'on trouva la partie inférieure d'une tête, ſemblable à une tête de Laocoon, portant les marques d'une dorure immédiatement appliquée ſur le marbre, ſans couche de ſtuc intermédiaire.

I. Des yeux incruſtés.

Il manqueroit quelque choſe à la deſcription de la partie mécanique de la ſculpture, ſi je paſſois ſous ſilence les yeux incruſtés qui ſe trouvent à pluſieurs têtes, tant en marbre qu'en bronze. Je ne parle pas des yeux d'argent mis aux petites figures de bronze, dont le cabinet d'Herculanum nous offre des exemples divers, ni des pierres fines incruſtées dans la prunelle de quelques têtes de bronze pour imiter la couleur de l'iris, ainſi qu'on nous l'apprend de la Pallas de Phidias en ivoire (1), & d'une autre Pallas du temple de Vulcain à Athènes, figure qui avoit des yeux bleus (2). Sans vouloir rapporter ce que d'autres ont déja remarqué, mon obſervation ſe bornera aux prunelles incruſtées à des têtes faites d'un marbre très-blanc & très-tendre, qu'on nomme Palombino. Ces prunelles furent quelquefois miſes ſéparément, comme on peut le voir à une belle tête de femme chez le ſculpteur Cavaceppi à Rome. On remarque

(1) Plat. Hipp. maj. p. 349, l. 7.

(2) Pauſan. Γλαυκȣς τȣς ὀφθαλμȣς. l. j, p. 36, l. 8.

dans le creux de ſes yeux, des trous pratiqués avec le trépan. Les yeux de rapport furent donnés non-ſeulement aux dieux, mais auſſi à d'autres perſonnages. Ce fait eſt conſtaté par un paſſage de Plutarque, qui rapporte qu'avant la bataille de Leuctres, les yeux tombèrent de la ſtatue d'un Hiéron de Sparte, ce qui fut interprété comme un préſage ſiniſtre, & en effet Hiéron y perdit la vie (1). Ce qui prouve encore mieux cette maxime des anciens, ce ſont différentes têtes du cabinet d'Herculanum, où l'on voit non-ſeulement le plus grand des deux buſtes d'Hercule avec des yeux ſemblables, mais auſſi une tête plus petite de jeune homme inconnu, ainſi qu'un buſte de femme & celui auquel ils ont donné ſans raiſon la dénomination de Sénèque. Ces buſtes ont été publiés. On a découvert enſuite une tête avec de pareils yeux. Sur l'Hermès de marbre qui portoit cette tête, étoient ſculptés les mots CN. NORBANI SORICIS.

La tête coloſſale de l'Antinoüs de Mondragone près de Fraſcati, tête de la plus haute beauté, fait voir une eſpèce particulière de ces yeux, ainſi que la Muſe du palais Barberini, plus grande que nature, figure dont il ſera queſtion au commencement du tome ſuivant. A la tête de cet Antinoüs, la prunelle eſt faite de palombino, & ſous le bord des paupières, ainſi qu'aux points lacrymaux, il eſt reſté la trace d'une plaque d'argent très-mince, qui ſervoit, ſelon toutes les apparences, à revêtir entièrement la prunelle, avant qu'on eût mis celle qui exiſte aujourd'hui. L'objet qu'on ſe propoſoit étoit d'imiter, par

(1) Plutarch. περὶ τῦ μὴ χρᾷν ἔμμετρα νῦν τὴν Πυθίαν. p. 707, l. 24.

l'éclat de l'argent, la vraie couleur de cette tunique brillante & blanche qu'on appelle la cornée. Cette plaque d'argent eſt découpée tout autour, depuis le devant de la prunelle, juſqu'au cercle de l'iris. Au centre de cette partie colorée de l'œil, il y a un trou encore plus profond, tant pour marquer l'iris que pour indiquer la prunelle, ce qu'on aura fait avec deux différentes pierres précieuſes, afin de repréſenter les diverſes couleurs de l'œil. C'eſt de la même façon qu'ont été incruſtés les yeux de la Muſe en queſtion, ainſi que nous en pouvons juger par la bordure d'argent qui règne tout autour des paupières.

K. Notice des meilleures figures & ſtatues de bronze.

Comme on ſait que parmi tous les monumens antiques, ceux en bronze ſont les plus rares, je ne crois rien faire de ſuperflu en donnant une notice des morceaux les plus curieux qui ſe ſoient conſervés. Le nombre en auroit été toujours peu conſidérable, ſans les découvertes qu'on a faites dans les endroits enſevelis ſous les laves du Véſuve. Mon deſſein n'eſt pas & ne peut pas être d'indiquer toutes les découvertes curieuſes dans ce genre du cabinet d'Herculanum. C'eſt ce que comprendront facilement ceux qui ont une idée de cet amas d'antiquités, dont les monumens de bronze forment le principal tréſor. Je me reſtreindrai à faire connoître quelques-unes des principales ſtatues de grandeur naturelle, ayant eu occaſion de parler ſouvent de pluſieurs ouvrages de ce cabinet. Mais comme on ſait qu'à Rome & encore plus ailleurs, les antiques de bronze ſont de la plus grande rareté, je citerai toutes les têtes & toutes les ſtatues qui me ſont connues; de ſorte que je ne paſſerai ſous ſilence que les petites figures qui n'excèdent pas la hauteur d'un

palme. Car pour ce qui eſt des petites figures, & ſur-tout de celles qui ſont étruſques, il s'en trouve en quantité. Cependant je ferai une exception en faveur de quelques petites figures qui ne paſſent pas un palme, parce qu'elles ſont de fabrique grecque & d'une grande beauté.

a. Bronzes du cabinet d'Herculanum.

Parmi les ſtatues grandes comme nature, du cabinet d'Herculanum, voici les plus remarquables: un jeune ſatyre aſſis & endormi, qui a le bras droit poſé par deſſus la tête, & le bras gauche pendant. De plus un vieux ſatyre ivre, couché ſur une outre, ſous laquelle on voit etendue une peau de lion; appuyé ſur ſon bras gauche, il a la main droite levée, & en ſigne d'alegreſſe il fait claquer le doigt avec le pouce. C'eſt ainſi qu'etoit figurée la ſtatue de Sardanapale d'Anchiale en Cilicie (1), & c'eſt ainſi qu'on fait encore dans quelques danſes. Toutefois la figure qui réunit le plus de ſuffrages, eſt un Mercure aſſis, le corps incliné en avant & la jambe gauche tirée en arrière; il s'appuie ſur ſa main droite, & tient dans la gauche un bout de ſon caducée. Indépendamment de ſa beauté cette ſtatue eſt remarquable par une agraffe en forme d'une petite roſe, qui eſt attachée au milieu des ſemelles ſous le pied aux courroies qui aſſujettiſſent les talonnieres: ce qui ſemble indiquer que ce Mercure, qui, ajuſté de la ſorte, ne pourroit guère appuyer le pied ſans ſe faire mal, n'eſt pas fait pour marcher, mais pour voler. Quant au menton de cette figure, interrompu en bas par une foſſette, j'en ai parlé plus haut. La découverte de ces trois ſtatues a précédé celle des deux jeunes lutteurs nus, pa-

(1) Strab. lib. xiv, pag. 672, A. Plutarch. de Fortun. Alex. p. 699, l. 19.

reillement

reillement de grandeur naturelle : ils font faits pour être en regard : leurs bras font tendus, & leur attitude refpective eft celle de deux hommes dont chacun veut faifir avec avantage fon adverfaire. Ces deux ftatues, qui décorent la riche collection d'Herculanum, font placées chacune dans une chambre féparée & peuvent être mifes à jufte titre au rang des plus belles curiofités de notre fiècle. Il en eft de même des quatre ou cinq figures de danfeufes rangées fur l'efcalier qui conduit au cabinet, ainfi que des ftatues d'empereurs & d'impératrices, qui font plus grandes encore que les premières, & qu'on a foin de réparer fucceffivement. Je le répète, parmi les ftatues de ce cabinet je ne citerai que celles qui font de grandeur naturelle ; je pafferai donc fous filence le prétendu Alexandre & une Amazone, l'un & l'autre à cheval & de la hauteur d'environ trois palmes. Je n'entrerai dans aucun détail à l'égard d'un Hercule, & de plufieurs Silènes, pofés dans diverfes attitudes fur des outres & deftinés à fervir de fontaines, avec une infinité d'autres figures de différentes grandeurs. Je ne parlerai pas non plus de vingt-quatre buftes, tant de grandeur naturelle, qu'au deffus de cette proportion, ni de plufieurs autres plus petits qui ont été publiés tous enfemble dans le cinquième volume du cabinet d'Herculanum.

b. Bronzes des palais & des cabinets de Rome.

Je n'oferois décider fi tous les palais & cabinets de Rome offriroient un tréfor auffi riche en figures antiques de bronze, que celui dont je viens de parler ; au moins je crois qu'il mérite le premier rang, quant aux ftatues de métal. Je vais rapporter les monumens les plus remarquables de

cette fameuſe ville, en commençant par le Capitole. Sans parler de la ſtatue équeſtre preſque coloſſale de Marc-Aurèle ſur la place du Capitole, on voit en entrant dans la cour intérieure à droite une tête coloſſale qu'on avoit cru mal-à-propos être celle de l'empereur Commode, avec une main, qui fait croire par ſa proportion qu'elle appartient à la ſtatue dont cette tête faiſoit partie. Dans l'appartement des conſervateurs de ce même palais, il y a un Hercule fort connu, plus grand que nature, qui conſerve encore toute ſa dorure antique, & la ſtatue d'un jeune victimaire, qu'on nomme *Camillus*, avec la ſimple tunique retrouſſée ; il eſt vêtu comme le ſont ces jeunes garçons ſur différens bas-reliefs. Dans la même chambre où eſt cette figure, on voit un adoleſcent aſſis qui ſe tire une épine du pied : ces deux ſtatues ſont grandes comme la nature à cet âge. Outre ces figures, on y trouve la louve étruſque, avec Rémus & Romulus, monument cité dans le troiſième livre de cette Hiſtoire, & un buſte, connu ſous le nom de Brutus ; on y trouve encore deux oies, ou pour mieux dire deux canards anciennement dorés. On voit dans le cabinet du Capitole, vis-à-vis de ce palais, une Diane *triformis*, qui avoit été auſſi dorée, & qui, n'ayant pas plus d'un palme de hauteur, ne doit pas être décrite ici. A ces ouvrages publics de bronze, j'ajouterai deux paons jadis dorés, & placés maintenant dans le palais du Vatican, conjointement avec la groſſe pomme de pin en bronze, qui paroît avoir orné le comble du tombeau d'Hadrien, car elle y a été trouvée.

A l'égard des autres galeries & maiſons de Rome, elles ne renferment que très-peu de bronzes, parmi leſquels la ſtatue de Septime-Sévère du

palais Barberini est la plus connue ; mais les bras & les pieds en sont modernes. C'est aussi dans ce palais que se trouve la figure étrusque que j'ai citée plus haut, & qui tient une corne d'abondance moderne. Dans le cabinet de cette maison, on conserve un très-beau buste de femme.

A l'exception de ce palais, je ne connois dans l'enceinte de Rome que le seul cabinet des Jésuites, qui renferme des ouvrages de bronze, & cela en grande quantité; mais je n'entrerai dans aucun détail sur ces bronzes, parce que la plupart sont de petites figures. Les plus grands morceaux sont un enfant & un Bacchus qui ont, avec leurs socles antiques, un peu plus de trois palmes de hauteur ; une belle tête d'Apollon de grandeur naturelle, dont j'ai déja fait mention, & la tête dorée d'un jeune homme plus grande que nature. Il ne me reste à remarquer que la figure d'un jeune garçon courant, d'environ quatre palmes de hauteur. Cette antique appartenoit autrefois à M. Sabbatini, fameux antiquaire ; le possesseur actuel, Belisario Amidei, négociant, en fit l'acquisition pour la somme de trois cents écus romains.

c. Bronzes des villa, & sur-tout de celle d'Albani.

Pour ce qui regarde les villa, dans lesquelles on conserve des bronzes, je n'en remarquerai que trois, celles de Ludovisi, de Matteï & d'Albani. Dans la première il se trouve une tête colossale de Marc-Aurèle, & dans la seconde une prétendue tête de Galien, fort endommagée. Pour la villa Albani, elle renferme, après le Capitole, la plus riche collection de figures en bronze, collection toute formée par le cardinal Alexandre Albani. En têtes de grandeur naturelle, il y en a deux ; l'une représente un Faune, & l'autre paroît figurer

un jeune héros, à qui l'on a donné, mal-à-propos, le nom de Ptolémée, à cause qu'il a le front ceint du diadême. Chacune de ces deux têtes est posée sur un buste moderne; j'ai parlé ci-devant de la dernière à l'occasion des parties naturelles adaptées à une figure & marquées en dedans par des lettres grecques. En fait de figures, il s'en trouve cinq, dont deux sont entièrement de bronze, tandis que les deux autres n'ont que la tête, les mains & les pieds de ce métal, la draperie étant d'albâtre, pendant que la cinquième, d'une conservation parfaite, est la plus grande & la plus belle de toutes. Les deux premières, posées sur leurs plinthes antiques de bronze, sont à peu près de la hauteur de trois palmes: l'une, qui représente un Hercule, & qui ressemble à celui du palais Farnèse, fut adjugée au cardinal dans une vente publique pour cinq cents scudis; l'autre, qui est une Pallas, & qui faisoit autrefois partie des antiques de la reine Christine, fut payée par le même cardinal huit cents scudis. Les deux autres figures, qui sont composées, offrent une Minerve & une Diane. La cinquième figure est le bel Apollon Sauroctonos, *guettant un lézard*, dont j'ai fait mention plus d'une fois, & dont je parlerai encore dans le troisième volume de cette Histoire, où il est question des ouvrages de Praxitèle, qui pourroit bien en être l'auteur. Cette statue, conjointement avec sa plinthe antique, est haute de cinq palmes, & a été découverte par le cardinal lui-même, après avoir fait fouiller dans une vigne au dessous de l'église de sainte Balbine bâtie sur le mont Aventin de Rome. Ceux qui se rappellent les Verrines de Cicéron, où il apprend aux juges qu'à une vente

publique une figure de bronze de médiocre grandeur, *signum æneum non magnum*, avoit été payée HS. CXX. *millibus* (1), c'est-à-dire trois mille ducats ou zecchini, ne trouveront rien moins qu'excessif le prix des statues dont il s'agit. Du rapport de l'Orateur Romain il résulte que jadis les statues & les figures antiques, malgré leur nombre incroyable, furent payées beaucoup plus qu'aujourd'hui qu'elles sont d'une si grande rareté. D'après cette notion, on peut juger de quel prix est l'Apollon Albani, puisqu'il surpasse la mesure des figures que Cicéron nomme *signa non magna:* sa taille, qui est de grandeur naturelle, est celle d'un jeune garçon de dix ans.

Après Rome, la galerie du grand-Duc à Florence est la plus riche collection en bronzes. Outre une quantité de petites figures, il s'y trouve deux statues grandes comme nature, bien conservées. L'une est un personnage vêtu à la romaine, mais ayant des caractères étrusques gravés sur la bordure de sa draperie; l'autre, qui est une figure nue, découverte à Pesaro, au bord de la mer Adriatique, paroît représenter un jeune héros. Indépendamment de ces statues, la chimère, monstre composé d'un lion & d'une chèvre dans la proportion de ces animaux, & pareillement caractérisée par des lettres étrusques, est un monument remarquable. Je pourrois parler d'une Pallas de grandeur naturelle, & très-endommagée, mais dont la tête est belle & bien conservée. Je n'ai pas oublié que j'ai déja cité ces ouvrages à l'article des Etrusques; néanmoins l'objet de cette énumération m'a paru exiger que je les citasse encore ici.

d. Bronzes de Florence.

Je serai peut-être désapprouvé par quelques-uns

e. Bronzes de Venise.

(1) Cic. Verr. 4, c. 7.

d'avoir rangé Venise après Florence, sur-tout par rapport aux quatre chevaux de cuivre autrefois dorés, qui sont placés au dessus de la grande porte de l'église de saint Marc. On sait que les Vénitiens, se trouvant maîtres de Constantinople au commencement du treizième siècle, firent transporter ces chevaux pour en décorer leur capitale. A l'exception de ce seul monument, Venise, autant que je sache, ne renferme rien de considérable en grandes figures de bronze : car pour les têtes qu'on m'a dit être dans la maison de Grimani, je ne les ai pas vues moi-même, & je n'ose porter un jugement d'après les autres. Quant aux petites figures du cabinet de Nani, elles n'entrent pas dans ma notice.

f. Bronzes de Naples.

A Naples, dans la cour intérieure du palais Colobrano, on admire la belle tête d'un cheval, attribuée faussement par le Vasari à Donatello, sculpteur Florentin. Le cabinet royal Farnèse renferme un grand nombre de petites figures de bronze, mais dont la majeure partie est moderne & mauvaise. Il en faut dire autant de la collection de la maison de Porcinari : le plus grand morceau qui s'y trouve est un enfant de la hauteur d'environ trois palmes, d'une exécution assez médiocre. La figure la plus remarquable est un Hercule de la hauteur d'un palme ; il est représenté le bras gauche enveloppé de sa peau de lion, & paroît être de fabrique étrusque.

g. Bronzes en Espagne.

Je ne connois ni les figures ni les têtes de bronze qui peuvent se trouver, soit en France, soit en Angleterre : mais je sais qu'il a passé en Espagne une tête deux fois plus grande que nature, représentant un jeune homme inconnu. Cette tête qu'on voit aujourd'hui à S^t. Ildefonse,

vient du cabinet d'Odeſcalchi, que la feue reine de la maiſon de Parme avoit acheté pour la ſomme de cinquante mille ſcudis.

Les bronzes répandus en Allemagne, ne ſont pas nombreux. A Salzbourg il y a une ſtatue dont je parlerai plus en detail dans le livre ſuivant. De plus, le roi de Pruſſe poſſède une figure nue qui regarde en haut, les mains levées, attitude ſingulière, reſſemblante à celle d'une ſtatue de marbre & de grandeur naturelle, pareillement nue, qui ſe trouve au palais Pamfili, place Navone. Je pourrois auſſi citer la tête d'une Vénus, un peu moins grande que nature, poſée ſur un buſte antique d'un bel albâtre oriental, morceau que le prince héréditaire de Brunſwick reçut du cardinal Albani.

h. Bronzes en Allemagne.

En fait de monumens de bronze qui pourroient ſe trouver en Angleterre, je ne ſache qu'un buſte de Platon, que le duc de Devonshire doit avoir reçu de la Grèce, il y a une trentaine d'années L'on aſſure que les traits de ce buſte reſſemblent parfaitement au vrai portrait de ce philoſophe, avec le nom antique gravé ſur la poitrine, qui, ayant été embarqué à Rome pour l'Eſpagne à la fin du ſiècle paſſé, périt dans un naufrage. Un Hermès du cabinet du Capitole, rangé dans la claſſe des figures inconnues, eſt parfaitement ſemblable aux deux têtes précédentes.

i. Bronzes ce Angleterre.

Je me flatte d'être entré dans plus de détails que d'autres écrivains, ſur ce qui concerne la partie mécanique de la Statuaire antique; mais comme il ſe trouvera des amateurs de l'Antiquité, qui n'auront point occaſion de contempler & d'examiner ces ouvrages, je crois qu'il ne ſera pas hors de propos de dire un mot des médailles,

II. Du travail des médailles.

plus connues que les autres antiques. Qu'on ne s'imagine pas néanmoins que j'aye quelque chofe de particulier à obferver fur le mécanifme des anciens graveurs en médailles : j'avoue de bonne foi que je n'ai rien de nouveau à dire fur cette matière. Il eft certain que ce qui concerne la fabrique des médailles, a été examiné avec foin, & avec bien plus d'exactitude que les marbres. Répandues dans le monde entier, elles ont excité l'attention de ceux qui n'ont pu nourrir leur goût pour l'antiquité que par de pareils monumens. Je ne faurois paffer fous filence cette portion de l'Art fans m'attirer le reproche des curieux : car chacun aime à parler de ce qui fait l'objet de fon amufement, dût-on répéter plus d'une fois la même chofe. Ainfi pour ne point laiffer de lacune dans la partie mécanique de l'Art, je répéterai du moins ce que d'autres ont remarqué avant moi.

A. Des médailles en général.

J'ai déja dit que plufieurs anciennes médailles grecques avoient été frappées avec deux coins différens, dont l'un étoit creux & l'autre faillant. M. l'abbé Barthelemi croit que dans les temps les plus reculés on avoit une méthode particulière pour affujettir les médailles fous le coin, & que les champs enfoncés & carrés des revers n'étoient point faits dans d'autres vues. Il eft inutile d'avertir que dans les premiers temps, & même dans ceux où les arts étoient floriffans, le champ étoit le plus fouvent à fleur de coin, & qu'il a plus de relief dans les fiècles fuivans & aux époques des empereurs.

B. Des médailles fourrées.

Les médailles méritent affurément notre attention, & cela non-feulement les médailles de métaux purs, mais auffi celles qu'on appelle fourrées. En fait de médailles fourrées, il y en a de

deux eſpèces, l'une dont l'enveloppe eſt d'argent, & l'autre dont l'enveloppe eſt d'or. Les premières, qui ſont de cuivre & garnies de feuilles d'argent, ſe rencontrent ſur-tout parmi les médailles impériales. Les ſecondes, recouvertes de feuilles d'or, ſont plus rares. Au cabinet de M. le duc Caraffa Noïa à Naples, on voit une médaille de cette eſpèce, avec la tête & le nom d'Alexandre le grand : on n'y peut reconnoître la ſupercherie que par la légèreté du poids, parce que cette médaille eſt d'une parfaite conſervation.

J'ajouterai à cet article une inſcription qui n'a pas encore été publiée & qui ſe trouve à la villa Albani. Comme elle fait mention de la dorure des médailles, j'ai jugé à propos de la rapporter ici :

D. M.

FECIT. MINDIA. HELPIS. IULIO. THALLO.

MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. FECIT.

OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRASTIBERINA. (Sic)

ET. TRICARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETAE.

NVMVLARIVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXII. M. VI.

ET. C. IVLIO. THALLO. FILIO. DVLCISSIMO. QVI. VIXIT.

MESES. (Sic) III. DIES. XI. ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.

Pour concluſion, je diſcuterai ici la partie mécanique des pierres gravées, ou la méthode de les travailler. Comme ce genre de travail peut être appelé une ſorte de Sculpture, on eſt en droit d'exiger de moi quelques détails ſur cette branche de l'Art. Toutefois je pourrois renvoyer le lecteur à l'ouvrage de M. Mariette ſur les pierres gravées ; en effet, après les recherches qu'il a faites ſur cette matière, il reſte peu de choſes à

III. Des pierres fines gravées.

en dire. Ce ſavant antiquaire a non-ſeulement traité de toutes les ſortes de pierres ſur leſquelles s'eſt exercé l'art du graveur ; mais il a auſſi cherché à nous rendre compte de la méthode des anciens concernant le travail en pierres fines. Non content de nous avoir fait part de ſes conjectures à cet égard, il nous a montré la route que ſuivent les artiſtes modernes dans ce genre de travail.

A. Du travail des pierres fines.

Les pierres fines les plus connues, ennoblies encore par l'induſtrie de l'Art, ſont la cornaline, la calcédoine, l'hyacinte, l'agate & l'agate-onyx ; ces deux dernières eſpèces ſervoient pour les ouvrages travaillés en relief ou les camées, & les premières pour les figures gravées en creux. Mais qui eſt-ce qui ignore ces choſes ? Cependant il n'eſt rien moins que décidé, de quelle manière les anciens gravoient les pierres précieuſes. Pline nous apprend que les artiſtes de l'antiquité faiſoient uſage de petites pointes de diamant, ſerties dans des outils d'acier (1) ; mais ce ſavant ne nous dit pas, s'ils ſe ſervoient de ces pointes, comme les graveurs en bois qui font des ornemens ſe ſervent de leurs outils d'acier ; ou s'ils fixoient les pointes de diamans enchâſſés ſur la roue, pour travailler enſuite conformément à la méthode la plus uſitée de nos artiſtes modernes. Les deux procédés, ſavoir, la gravure avec la pointe de diamant enchâſſé à main libre, ou celle qui s'opère au moyen de la roue ſur laquelle ces outils ſont fixés, & dont ils reçoivent le mouvement, ont chacun leurs partiſans ; il ne m'appartient pas de décider dans une affaire ſi peu certaine. Cependant s'il falloit opter, je me déclarerois pour les procédés de la roue, qu'on croit découvrir ſur-tout dans les

(1) Plin. l. xxxvij, c. 15, p. 376.

pierres antiques dont le travail n'eſt qu'ébauché.

Je poſſède moi-même une de ces gravures : c'eſt une agate-onyx gravée en relief, & ayant un pouce & demi de diamètre. Cette pierre tirée des catacombes, il y a deux ans, fut trouvée dans les excavations des terres, qu'on examine d'abord ſur le lieu même, & qu'on tranſporte enſuite aux Capucines, pour y être de nouveau paſſées par un gros tamis, de peur de perdre des reliques des ſaints. Ce fut dans cette dernière opération qu'on trouva la pierre dont il s'agit, qui eſt très-précieuſe, non-ſeulement pour la beauté de la couleur, mais encore pour la ſingularité du ſujet qui y eſt repréſenté. Ce ſujet ne ſe trouve, à ce que je ſache, ſur aucun monument antique. C'eſt Pélée, père d'Achille, abandonné par Acaſte à la chaſſe dans une forêt, où il eſt ſurpris par le ſommeil, & où les Centaures vouloient le tuer. On voit un Centaure qui s'apprête à l'aſſommer avec une groſſe pierre ; mais, ſuivant la fable, Chiron réveilla Pélée pour le ſauver : ce qui ſe fait ici par l'entremiſe de Pſyché, afin d'indiquer qu'en effet la vie lui a été conſervée [1]. Je publierai ce camée dans la troiſième partie de mes Monumens de l'Antiquité.

Il y a grande apparence que les anciens ſe ſervoient de loupes pour ce genre de travail, quoique nous n'en ayons point de preuves. Cette découverte utile & néceſſaire ſe ſera perdue comme tant d'autres, ainſi que cela eſt arrivé particulièrement pour le pendule : dès le moyen âge les Arabes s'en ſervoient pour meſurer le temps par les vibrations réglées de ſon mouvement. Sans le ſavant Edouard Bernard, qui a trouvé le pendule dans

(1) Apollod. l. iij, p. 125, b. Schol. Pind. Nem. 4, v. 95.

le nombre de leurs productions, nous croirions que Galilée est l'auteur de cette découverte, dont on lui fait assez généralement honneur.

B. Observation particulière sur les pierres fines.

A ces remarques sur la manière de graver les pierres précieuses, j'ajouterai quelques observations particulières, & je dirai en premier lieu que les anciens étoient dans l'usage d'enchâsser les pierres fines avec une petite feuille d'or qu'ils mettoient au fond du chaton. C'est ce que Pline nous dit de la chrysolithe (pierre qui n'est pas trop diaphane), pour lui donner plus d'éclat (1). Mais les lapidaires anciens pratiquoient la même chose avec des pierres qui n'avoient pas besoin d'un éclat d'emprunt, comme nous le voyons par une des plus belles cornalines, dont le feu ressemble à celui d'un rubis, pierre sur laquelle Agathangélus, artiste grec, avoit gravé la tête de Sextus Pompée. Cette belle cornaline, montée en bague dont l'or pese une once, a été trouvée garnie d'une pareille feuille d'or. Elle fut découverte dans un tombeau, non loin de celui de Cécilia Métella, & vendue, après la mort de l'antiquaire Sabbatini qui en étoit possesseur, pour la somme de deux cents scudis à M. le comte de Luneville. Cette antique, dont je parlerai encore dans le troisième volume de cette Histoire, se trouve aujourd'hui entre les mains de Mde la duchesse de Calabritto, fille du comte de Luneville.

C. Indication de quelques-unes des plus belles pierres gravées.

Après ces observations sur la manière qu'employoient les anciens dans la gravure en pierres précieuses, je crois faire plaisir aux curieux d'en indiquer quelques-unes des plus belles. Au moyen de ces pierres, dont on peut avoir des empreintes, les amateurs pourront faire des comparaisons &

(1) Plin. l. xxxvij, c. 42.

juger du degré de beauté des autres pierres gravées qui leur tomberont entre les mains. Mais il faut que je me borne à ne parler que de celles dont j'ai vu moi-même, ſoit les originaux, ſoit de bonnes empreintes. Je commençerai par les pierres gravées en creux, & je finirai par celles qui ſont en relief, ΕΙΣΟΧΗ ΚΑΙ ΕΞΟΧΗ (1).

Parmi les pierres gravées en creux, je citerai d'abord les têtes, & je remarquerai celle d'une Pallas, avec le nom de l'artiſte *Aſpaſius*, du cabinet de l'empereur à Vienne; puis je ferai mention de la tête d'un jeune Hercule du cabinet de Stoſch, & particulièrement de la tête du même héros gravée ſur un ſaphir par Gnaios ou Cneïus, pierre conſervée au cabinet de Strozzi à Rome, & regardée comme le type le plus ſublime de la beauté dans cet art. De ce même cabinet je citerai avec raiſon une cornaline repréſentant la tête d'une Méduſe, plus petite que la fameuſe calcédoine de Solon, qui repréſente plutôt une belle perſonne, réellement exiſtante, qu'une beauté idéale. Parmi les pierres qui peuvent occuper le même rang, ſe trouvent, premièrement le prétendu Ptolémée-Auletes du cabinet de M. le Duc d'Orléans, que je préſume être Hercule en Lydie, ainſi que je tâcherai de le prouver dans le troiſième volume de cette Hiſtoire; ſecondement la tête de Sextus Pompée, gravée par Agathangélus, comme je l'ai obſervé ci-deſſus. On ne doit pas moins eſtimer la tête de Julie, fille de Titus, gravée ſur un grand béril par Evodus, & qui ſe trouve dans le tréſor de l'abbaye de S. Denis (2).

a. Têtes gravées en creux.

Quant aux figures gravées en creux, je re-

b. Figures gravées en creux.

(1) Sext. Emp. Pyrrh. hyp. l. ij, c. 7, p. 66.

(2) Stoſch, pier. grav. p. 33.

marquerai particulièrement un Perſée, de la main de Dioſcoride, conſervé dans le cabinet royal Farnèſe à Naples, & j'avertirai qu'il ne faut pas juger de cette pierre d'après l'eſtampe, où la forme du héros ne dénote rien moins que de la jeuneſſe. A côté de Perſée, je placerai Hercule & Iole, pierre du cabinet du grand Duc à Florence, gravée par Teucer. De ce nombre eſt encore l'Atalante du cabinet de Stoſch, & un jeune homme nu, portant ſur ſon épaule un *trochus*, ou un de ces cercles d'airain avec leſquels les jeunes gens ſe divertiſſoient. Le poſſeſſeur de cette pierre, qui eſt une cornaline blanche tranſparente, eſt M. Byres, architecte Ecoſſois à Rome. Dans mes Monumens de l'Antiquité, j'ai publié cette ſuperbe figure, qui a la plus belle oreille que j'aie vue ſur des pierres gravées (1); mais la copie que j'en ai fait faire en eſtampe, n'atteint pas la beauté de l'original.

c. Têtes gravées en relief.

Parmi les camées qui repréſentent des têtes de perſonnages illuſtres, on peut aſſigner le premier rang au buſte d'Auguſte, exécuté ſur une calcédoine couleur de chair, & de la hauteur de plus d'un palme. Buonarotti nous donne le trait & la deſcription de cette belle pierre, qui a paſſé du cabinet du cardinal Carpegna à la bibliotheque du Vatican (2). Je placerai ici la tête de Caligula, dont M. le général de Walmoden d'Hanovre a fait l'acquiſition à Rome.

d. Figures gravées en relief.

Pour ce qui eſt des figures en relief gravées ſur des pierres fines, je dois faire mention en premier lieu, de Jupiter qui foudroie les Titans, camée de la main d'Athénion, conſervée dans le cabinet

(1) Monument. Antiq. ined. n. 196.
(2) Off. ſop. alc. medagl. p. 45.

royal Farnèſe à Naples; & en ſecond lieu, de Jupiter paroiſſant devant Sémélé, dans le cabinet du prince Piombino à Rome. Je pourrois citer encore les deux Tritons de M. Jennings.

Indépendamment de ces pierres, il y en a deux qui peuvent diſputer le rang à tous les ouvrages de ce genre. La première eſt Perſée & Andromède, aſſis ſur un lit, & préſentant un ſi grand relief, que preſque tout le contour des figures, de la plus belle couleur blanche, déborde le fond brun de la pierre : le poſſeſſeur de ce camée eſt M. Mengs. La ſeconde repréſente le jugement de Pâris, compoſé de cinq perſonnes, & ſe trouve au cabinet de Piombino. Dans ces deux pierres, le deſſin & l'exécution ſont d'une ſi grande perfection, que notre idée ne peut pas aller plus loin.

Dans le même cabinet on voit une nymphe aſſiſe, gravée ſur une agate-onyx, & haute d'environ un demi-palme, morceau unique, & peut-être le plus beau de ceux qui exiſtent dans ce genre.

Des bas-reliefs en général.

Comme il ſe trouve une infinité de bas-reliefs, de diverſes matières, je ferai quelques obſervations particulières ſur ce genre de ſculpture, & je m'attacherai à diſculper les anciens artiſtes d'une accuſation fort ordinaire, ſavoir, qu'ils n'obſervoient pas les tons de la dégradation, & qu'ils donnoient à toutes les figures d'une compoſition la même convexité. Cette accuſation vient d'être renouvelée par Paſcoli dans une préface placée à la tête de ſes Vies des Peintres. Je ne ſaurois aſſez m'étonner de l'aveuglement de ces cenſeurs, & je pourrois encourir moi-même la cenſure des connoiſſeurs pour vouloir prou-

ver à des aveugles un fait avéré. Aussi je n'ai garde d'entrer dans de longues discussions & de citer les bas-reliefs de Rome, exposes dans les endroits publics aux yeux de tout le monde; je me contenterai d'en indiquer quelques-uns qui offrent différens degrés & différentes dégradations dans leurs figures. De ce nombre est un des plus beaux bas-reliefs antiques qui soit à Rome : il se voit au palais Ruspoli & je l'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1). La principale figure de cette composition, le jeune Télèphe, a tant de saillie, qu'on peut passer deux doigts entre la tête & la table sur laquelle la figure est épargnée. A côté & au dessous de Télèphe est un cheval, qui a nécessairement un relief plus doux, étant plus enfoncé; & devant le cheval il y a un écuyer, de moyen âge, qui a encore moins de saillie. Vis-à-vis du jeune héros est assise Augée sa mère, à qui il donne la main; la mère a plus de relief que l'écuyer & le cheval, mais elle en a moins que le fils, sur-tout par rapport à la tête. Au dessus de ces figures on voit suspendus une épée & un bouclier, qui ont très-peu de saillie. Dans la villa Albani, il y a un Faune de grandeur presque naturelle, qui joue avec un chien & qui est traité avec la même dégradation d'objets. Il en est de même d'un petit sujet, représentant une offrande, & d'un sacrifice que fait Titus, & que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (2).

(1) Monum. Ant. ined. n. 72. (2) Ibidem, n. 178.



CHAPITRE

CHAPITRE VIII.

De la Peinture des Anciens.

APRÈS avoir discuté ce qui a rapport à la Sculpture, nous examinerons dans ce huitième & dernier chapitre de l'Art grec, la Peinture des anciens. Nous en pouvons parler & juger avec plus de connoissance de cause, aujourd'hui que les fouilles d'Herculanum & des autres villes, ensevelies si long-temps sous les cendres du Vésuve, nous ont rendu plusieurs centaines de tableaux antiques. Avec tout cela, nous sommes toujours réduits (le récit des historiens à part) à juger des plus belles productions en ce genre, d'après ce qui est soumis à nos regards, & qui n'a pu être rangé que dans une classe médiocre: trop heureux encore de pouvoir rassembler quelques débris dispersés, & sauvés du naufrage! Introduction.

Ce chapitre sera divisé en cinq sections. Dans la première, je ferai mention des principales découvertes faites en différens endroits; dans la seconde, je proposerai des conjectures qui auront pour but de déterminer si les peintures dont il s'agit sont des ouvrages grecs ou romains; dans la troisième, il sera question du coloris; & à cette occasion j'expliquerai quelques passages des anciens qui en ont parlé; dans la quatrième, j'examinerai le caractère de quelques peintres anciens; & dans la cinquième, je toucherai quelque chose de la Peinture en mosaïque.

I. Découverte des tableaux antiques peints sur le mur.

A Rome on a découvert beaucoup plus de peintures anciennes qu'il n'en a été publié jusqu'ici. Mais plusieurs de ces peintures ne se sont point

conſervées, ſoit qu'elles aient été négligées anciennement, ſoit que l'air les ait altérées, comme cela eſt arrivé par rapport à quelques tableaux, à la découverte deſquels je me ſuis trouvé préſent. Il eſt de fait que l'air extérieur, lorſqu'il ſe fait jour dans des voûtes ſouterraines & humides, dévore non-ſeulement les couleurs, mais qu'il détruit auſſi l'enduit du mur, préparé pour la peinture.

A. Peintures qu'on a trouvées à Rome, & dont il ne reſte plus que les deſſins.

C'eſt à ces accidens ſans doute qu'il faut attribuer le ſort des différens tableaux, dont on conſerve les deſſins coloriés dans la bibliothéque du Vatican, dans le cabinet du cardinal Albani & dans d'autres endroits. Les originaux d'après leſquels ſont faits les deſſins du Vatican, ſe trouvoient en grande partie dans les bains de Titus; ils ont été deſſinés par Pierre Sante Bartoli & par François ſon fils; mais ces deſſins ne paroiſſent pas faits immédiatement d'après les originaux; il eſt plus vraiſemblable qu'ils l'ont été d'après des deſſins antérieurs, qui datent des temps de Raphaël.

Quoi qu'il en ſoit, j'ai publié quatre de ces peintures dans mes Monumens de l'Anquité. Le premier tableau tiré de ces bains, eſt compoſé de quatre figures, & repréſente Pallas muſicienne, qui tient deux flûtes qu'elle ſemble vouloir jeter, après qu'une des nymphes du fleuve dans lequel la déeſſe étoit venue ſe mirer, lui eut dit qu'elle ſe déformoit le viſage (1) lorſqu'elle jouoit de ces inſtrumens. Le ſecond tableau, de deux figures, repréſente encore Pallas qui offre à Pâris, en lui montrant un diadême, l'empire de l'Aſie, s'il veut lui adjuger le prix

(1) Monument. Antiq. ined. n° 18.

de la beauté (1). Le troisième tableau, de quatre figures, représente Hélène assise sur un siége derrière lequel est appuyée une de ses suivantes, peut-être Astyanassa, la plus connue d'entre elles. Pâris, placé vis-à-vis, prend une flèche des mains de l'Amour qui est au milieu, tandis qu'Hélène, porte la main à l'arc (2). Le quatrième tableau, de cinq figures, offre Télémaque, accompagné de Pisistrate, dans la maison de Ménélas : Hélène, pour charmer la mélancolie du fils d'Ulysse, lui présente le Népenthès dans un cratère, coupe profonde (3).

B. Peintures conservées à Rome.

Les peintures antiques qui se trouvent actuellement à Rome, sont la Vénus, & la Pallas ou *Roma* tenant le Palladium, placées toutes deux au palais Barberini; de plus les Noces Aldobrandines, le prétendu Coriolan, l'Œdipe dans la villa Altieri, les sept morceaux antiques de la galerie du collége Romain, & deux tableaux de la villa Albani.

Les figures des deux premiers tableaux sont grandes comme nature: celle de *Roma* est assise, & celle de Vénus, couchée. Carle-Maratte a réparé la Vénus, y a ajouté des Amours & d'autres accessoires. Cette figure fut trouvée lorsqu'on jeta les fondemens du palais Barberini, & l'on croit que celle de *Roma* fut découverte dans le même endroit. La copie de ce tableau, faite par ordre de l'empereur Ferdinand III, étoit accompagnée d'une notice qui portoit que cette peinture avoit été découverte en 1656, près du baptistère de Constantin (4) : de-là on croit que c'est un ouvrage de ce temps. J'apprends par une lettre manuscrite du commandeur del Pozzo, adressée à Heinsius, que ce tableau avoit été découvert le

(1) Monum. Ant. ined. n. 113.
(2) Ibid. n. 114.
(3) Ibid. n. 160.
(4) Lambec. Comment. bibl. Vindob. l. iij, p. 376.

7 avril 1655, mais on n'y dit pas en quel endroit. La Chausse en a fait une description (1). Un autre tableau, nommé Rome triomphante (2), & composé de plusieurs figures, se trouvoit dans le même palais, mais il n'existe plus. Je conjecture qu'il a péri de vétusté, ainsi qu'une peinture du même endroit, connue sous le nom de Nymphée (3).

Le troisième tableau qui se voit à Rome (les Noces de la villa Aldobrandine), est composé de plusieurs figures d'environ deux palmes de hauteur; il fut trouvé, non loin de Ste Marie Majeure, dans l'emplacement où furent jadis les jardins de Mécène (4). Cette peinture antique représente, comme je crois l'avoir prouvé dans mes Monumens de l'Antiquité, les Nôces de Thétis & de Pélée : on y voit trois déesses des Saisons, ou trois Muses, qui chantent & qui exécutent l'épithalame (5). Pour ne pas me répéter ici, je renvoie le lecteur à ce que j'en ai dit dans mon Essai sur l'allégorie.

Le quatrième tableau, connu sous la fausse dénomination de Coriolan, n'a point péri, comme l'avance l'abbé Dubos (6) ; on le voit encore aujourd'hui dans les grottes des thermes de Titus, où étoit placée autrefois la statue du Laocoon.

Le cinquième tableau, représentant Œdipe, est peut-être le plus mauvais de tous ceux que je viens de citer, du moins considéré dans l'état où il se trouve maintenant (7). Il n'est remar-

(1) Muf. Rom. p. 119.
(2) Spon, Rech. d'Ant. p. 195, Montfaucon, Ant. expl. t. j, p. j, pl. 193.
(3) Holsten. Comment. in vet. pict. Nymph.
(4) Zuccar. Idea de Pittori. l. ij, p. 37.
(5) Monum. Ant. p. 60.
(6) Réfl. sur la poésie, t. j, p. 378.
(7) Bartoli, Pitt. de' Sepolcr. de' Nasoni, tav. 19.

quable que par rapport à une circonſtance qui n'a été obſervée, à ce que je ſache, par aucun écrivain moderne; auſſi a-t-elle été ignorée de Bellori, qui l'a ſupprimée dans le deſſin qu'il en donne; c'eſt-à-dire qu'on reconnoît encore à la partie ſupérieure de ce tableau, & comme dans le lointain, où il a le plus ſouffert, un ânier qui chaſſe ſon âne avec un bâton. Le peintre y aura repréſenté l'âne, ſur lequel Œdipe chargea le Sphinx, qui ſe précipita du haut du mont Phicée, & qu'il tranſporta ainſi à Thèbes. Du reſte il ne faut nullement s'étonner de n'y pas voir le Sphinx, tout le tableau ayant été retouché.

A l'égard des ſept tableaux qui ſont au collége de ſaint Ignace, ils ont été découverts dans ce ſiècle, & tirés d'une grotte au pied du mont Palatin, à côté du grand cirque. Les meilleurs de ces tableaux ſont un Satyre qui boit dans une corne, morceau de la hauteur de deux palmes, & un petit payſage avec des figures de la grandeur d'un palme, production agréable, & ſupérieure à bien des payſages du cabinet d'Herculanum. C'eſt au même endroit & dans le même temps qu'on a trouvé une des peintures de la villa Albani, que l'abbé Franchini, alors Miniſtre du grand-duc de Toſcane à Rome, choiſit de préférence aux ſept autres. Des mains de cet abbé, elle paſſa dans celles du cardinal Paſſionei, après la mort duquel on la plaça dans l'endroit où on la voit maintenant. On regarde ce tableau, gravé par Ph. Morghen, comme un ſupplément aux peintures antiques publiées par P. S. Bartoli. Mon projet étant d'en donner une explication plus vraiſemblable, je l'ai fait deſſiner & graver avec exactitude, pour l'inſérer dans mes Monumens

de l'Antiquité (1). Au milieu du tableau, on voit ſur une baſe une petite figure d'homme non drapée, le caſque en tète, le bras gauche élevé & chargé d'un bouclier, & la main droite armée d'une courte maſſue garnie de pluſieurs pointes, aſſez ſemblable à celles dont on ſe ſervoit anciennement en Allemagne. D'un côté de la baſe eſt placé un petit autel, & de l'autre un grand réchaud, tous les deux fumans. De chaque còté on voit une figure de femme drapée, la tète ornée du diadême; l'une répand de l'encens ſur l'autel, & l'autre paroît en faire autant ſur des charbons ardens, tandis que de la main gauche elle tient un plat rempli de fruits, aſſez reſſemblans à des figues. J'ai cru voir ſur ce tableau un ſacrifice que Livie & Octavie, épouſe & ſœur d'Auguſte, font à Mars, comme les dames Romaines avoient coutume d'en faire ſéparément des hommes, le premier de mars, fête qui de-là fut appelée *Matronalis* (2). Horace parle d'un ſacrifice que firent les deux princeſſes qui viennent d'être nommées, ſans dire à quelle divinité, après l'heureux retour d'Auguſte de ſon expédition en Eſpagne (3).

Un autre tableau de la villa Albani, découvert il y a environ trois ans dans une chambre d'un ancien bourg, à cinq milles de Rome, ſur la voie Appienne, porte un palme & demi de hauteur & la moitié autant de largeur (4). Il repréſente un payſage, orné de fabriques, d'animaux & de figurines, qui ſont traités avec une grande liberté de pinceau, avec un beau ton de couleur, & en même temps avec une vraie intelligence des lointains ſur les derniers

(1) Monum. Ant. ined. n. 177.
(2) Ovid. Faſt. l. iij, v. 169.
(3) Horat. lib. iij, od. 14, v. 5.
(4) Monum. Ant. ined. n. 208.

ſites. Le principal édifice eſt une haute porte d'une ſeule arcade, dans laquelle on voit ſuſpendue la traverſe ſupérieure d'une herſe, attachée par des chaînes autour d'un cylindre, pour lever & abattre la herſe. Au deſſus de l'arcade il y a une guérite. Cette porte conduit à un pont ſur lequel on fait paſſer des bœufs : la rivière qui coule ſous ce pont ſe décharge dans la mer. Au bord de la rivière on apperçoit un arbre, avec un petit berceau pratiqué entre ſes branches, à quelques-unes deſquelles on voit des rubans, tels que ceux qu'on étoit dans l'uſage d'appendre à des arbres comme des eſpèces d'*ex-voto* (1). C'eſt ainſi que Stace préſente Tydée, père de Diomède, faiſant vœu d'appendre à un arbre, en l'honneur de Pallas, des bandelettes de pourpre bordées de blanc (2). Xerxès orna de même un platane d'effets précieux (3). Quoi qu'il en ſoit, on remarque des tombeaux ſous l'arbre de notre payſage. On avoit coutume d'en élever ſous des arbres, & il croiſſoit quelquefois au milieu & aux environs des plantes & des arbuſtes (4). Une figure qui repoſe ſur un de ces tombeaux, indique un grand chemin ; c'étoit le long des grands chemins que les Romains bâtiſſoient leurs ſépulcres.

Je paſſe ſous ſilence différens petits tableaux, découverts les années 1722 & 1724, dans les ruines du palais des empereurs. Ces peintures antiques ayant été trouvées dans la villa Farnèſe ſur le mont Palatin, furent enlevées du mur avec l'enduit ſur lequel elles avoient été exécutées, &

(1) Philoſtr. lib. ij, icon. 34, p. 859. Prudent. contr. Sym. l. ij, p. 335, l. 29.

(2) Theb. l. ij, v. 739. Conf. ibid. l. xij, v. 502. Ejuſd. Sylv. l. iv, carm. 4.

(3) Ælian. var. hiſt. l. ij, c. 14.

(4) Horat. epod. v, v. 17. Plin. l. xvj, c. 87.

transſportées à Parme. De-là elles paſſèrent à Naples, où elles reſtèrent vingt ans enfermées dans des caiſſes ſous des voûtes humides avec les autres tréſors de la galerie Farnèſe de Parme. Lorſqu'on les en tira, on apperçut à peine les traces de la peinture : c'eſt en cet état qu'on les a expoſées dans la galerie royale de Capo di Monte à Naples. Parmi les peintures tirées de ces ruines, il s'eſt conſervé une Cariatide avec la corniche qu'elle porte ; elle ſe trouve à Portici au nombre des peintures d'Herculanum.

Un autre tableau, trouvé au mont Palatin, répréſentant Hélène qui deſcend du vaiſſeau & qui s'appuie ſur Pâris, ſe voit gravé dans l'ouvrage de Turnbull ſur la Peinture antique. Je me propoſe de faire graver un tableau du nombre de ceux dont on a les deſſins coloriés, faits d'après les originaux antiques, & qui ſe trouvent dans le *Muſæum* du Cardinal Alexandre Albani. Le tableau dont je parle fut probablement trouvé dans les bains de Titus : j'en donnerai l'explication quelque jour.

C. Peintures du cabinet d'Herculanum.

Enfin, lorſqu'il reſtoit peu d'eſpoir de trouver à Rome & dans ſes environs des ouvrages importans de peinture antique, on fit la ſingulière découverte des villes enſevelies ſous les laves du Véſuve. Le nombre des tableaux qu'on en a tirés, monte à mille & quelques centaines. Ces peintures, faites en détrempe ſur le mur, ont été enlevées avec leur enduit & expoſées dans le cabinet d'Herculanum. Quelques-unes ont été découvertes dans les ruines des édifices d'Herculanum même ; d'autres ſont tirées des maiſons de la ville de Stabia, & les dernières ont été trouvées à Pompéia : car les fouilles de cette ville furent commencées plus tard que celles des autres.

Les trois tableaux les plus grands d'Herculanum étoient peints dans les niches d'un temple rond de médiocre grandeur : ils représentent Théſée vainqueur du Minotaure, la naiſſance de Télèphe, Chiron & Achille. La figure de Théſée ne donne pas l'idée de la beauté de ce jeune héros, qui, étant entré un jour dans Athènes, fut pris pour une jeune fille (1). Je voudrois le voir avec de longs cheveux flottans, tels que les portoit auſſi Jaſon, lorſqu'il vint pour la première fois dans la même ville : car Pindare nous apprend que Théſée reſſembloit à Jaſon, dont la beauté frappa tellement les Athéniens lorſqu'il s'offrit à eux pour la première fois, qu'ils crurent voir Apollon, Bacchus ou Mars (2). Dans la naiſſance de Télèphe, Hercule ne reſſemble guère au héros grec ; d'ailleurs les autres têtes de cette compoſition ſont de forme commune. L'attitude d'Achille eſt poſée & tranquille, mais ſa phyſionomie donne beaucoup à penſer. Ses traits expreſſifs annoncent le héros futur, & on lit dans ſes yeux attentifs dirigés ſur le Centaure Chiron, l'ardeur d'apprendre & de parvenir à la fin de ſon éducation, pour ſignaler par de hauts faits le petit nombre de jours que le deſtin lui a marqués. Sur ſon front paroît une noble honte & un ſentiment ſecret de ſon incapacité ; ſon maître vient de lui prendre le *plectrum* de la main, & lui fait toucher la lyre, en lui montrant en quoi il a manqué. Achille étoit beau, ſelon le ſentiment d'Ariſtote (3) ; la douceur de ſa phyſionomie & les graces de ſa jeuneſſe étoient mêlées de fierté & de ſenſibilité.

a. Deſcription générale de quelques grands tableaux.

Il ſeroit à ſouhaiter que les quatre deſſins de

(1) Pauſan. l. j, p. 40, l. 11.
(2) Pind. Pyth. 4.
(3) Rhet. l. j, p. 21, l. 10, ed. op. Sylburg. t. j.

ce cabinet, exécutés ſur marbre, & ſur l'un deſquels eſt inſcrit le nom du peintre, ainſi que celui des perſonnes repréſentées, fuſſent de la main d'un plus grand maître. Cet artiſte ſe nommoit Alexandre, & il étoit d'Athènes; mais ces morceaux ne donnent pas une haute idée de ſon talent. Les airs de tête ſont communs, & les mains ſont mal deſſinées : l'on ſait que c'eſt le travail des extrémités de la figure qui fait connoître l'Artiſte. Ces peintures monochromes, ou d'une couleur, ſont faites avec du cinabre qui a noirci au feu, comme il arrive ordinairement. Ci-après je diſcuterai encore ce genre de peinture.

Les plus beaux de ces tableaux ſont ſans contredit ceux qui repréſentent des Danſeuſes, des Bacchantes & des Centaures; ces figures qui n'ont pas tout-à-fait un palme de hauteur, & qui ſont peintes ſur un fond noir, décèlent une main ſavante & une touche vigoureuſe. Malgré cela on deſiroit de découvrir un plus grand nombre de tableaux d'une compoſition plus riche & d'une exécution plus terminée. Ce deſir fut auſſi rempli vers la fin de l'année 1761.

b. Deſcription particulière de quatre petits tableaux.

Dans une chambre de l'ancienne ville d'Herculanum, qui étoit preſque entièrement déblayée, les ouvriers ſentirent encore de la terre accumulée au bas du mur, & en la frappant de la pioche, ils découvrirent quatre morceaux détachés du mur, deux deſquels furent briſés par les coups qu'ils avoient donnés. C'étoient quatre tableaux, qui, après avoir été coupés dans le mur, avoient été appuyés contre la muraille de la chambre, & adoſſés deux à deux, de manière que le côté peint ſe trouvoit en dehors. Ces tableaux n'avoient point été apportés en cet endroit, ainſi que je

l'avois cru d'abord avec d'autres auteurs ; mais ils furent anciennement détachés du mur dans le lieu même où ils ont été trouvés, ce qui eſt conſtaté par des découvertes ultérieures faites à la ville de Pompéia. En effet, dans les édifices de cette dernière ville, on voit encore, ſoit des tableaux entiers, ſoit des têtes de figures, ſciés à une certaine épaiſſeur des murailles. Selon toutes les apparences, cette opération ſe fit immédiatement après que cet endroit fut couvert par les cendres du Véſuve. Il paroît que les habitans effrayés ont eu le temps, avant de prendre la fuite, de ſauver une partie de leurs effets ; il paroît de plus, qu'après ce terrible accident, & lorſque l'éruption eut un peu ceſſé, ils retournèrent dans leurs villes abandonnées, ſe frayèrent un chemin à leurs demeures à travers les cendres & les pierres ponces, & cherchèrent à emporter leurs meubles & leurs uſtenſiles. Les piédeſtaux dégarnis & les chambres dépouillées, nous montrent qu'ils enlevèrent de leurs maiſons, non-ſeulement les ſtatues, mais auſſi les gonds & les pentures d'airain des portes, ainſi que les ſeuils de marbre : de-là il eſt naturel de croire qu'ils voulurent auſſi ſauver de la deſtruction les peintures exécutées ſur les murailles. Cependant comme il y a très-peu de ces peintures d'enlevées, je ſuppoſe qu'une nouvelle éruption des cendres brûlantes du Véſuve les empêcha d'exécuter ce deſſein. Il eſt à croire que c'eſt pour cette raiſon que les quatre tableaux dont il s'agit ſont reſtés dans la chambre.

Nous obſerverons que ces tableaux ont une bordure peinte, avec des filets de différentes couleurs : le filet extérieur eſt blanc, celui du milieu

eſt violet, & le troiſième, entouré de lignes brunes, eſt vert : ces trois filets pris enſemble ſont de la largeur du bout du petit doigt, & ſe trouvent entourés encore d'une raie blanche large d'un doigt. Les figures ſont de deux palmes & deux pouces, meſure romaine. Quoique ces tableaux aient été gravés & décrits dans le quatrième tome des Peintures d'Herculanum (1), peu de temps après la première publication de l'Hiſtoire de l'Art, je n'ai pas cru devoir retrancher de cette nouvelle édition les notices que j'en avois données alors, attendu que les Antiquités d'Herculanum ne ſont pas entre les mains de tout le monde, & que je crois avoir rencontré juſte dans la deſcription que je fais du troiſième tableau.

Le premier tableau eſt compoſé de quatre figures de femmes. La figure principale, vue de face, eſt aſſiſe ſur une chaiſe : de la main droite elle ſoutient ſon manteau, qui eſt relevé juſque ſur le derrière de la tête & qui eſt de drap violet, avec une bordure de vert de mer. La robe eſt couleur de chair. Elle poſe la main gauche ſur l'épaule d'une jeune & belle perſonne habillée de blanc, qu'on voit de profil, & qui ſe tient appuyée ſur la chaiſe de la première figure, en ſe ſoutenant le menton de la main droite. Les pieds de la figure principale ſont poſés ſur un eſcabeau, pour marque de ſa dignité. Non loin de celle-ci eſt une autre belle femme vue de face, & qui ſe fait arranger les cheveux : ſa main gauche ſe trouve placée ſur ſon ſein, & la droite eſt dans l'attitude de celle d'une perſonne qui auroit l'intention de la poſer ſur un clavier. Sa robe blanche, a des manches étroites qui lui tombent juſque

(1) Pitt. Ercol. t. iv, tav. 41, 42, 43, 44.

ſur le poignet. Son voile, qui eſt violet, eſt garni d'une bordure brodée de la largeur d'un pouce. La femme qui lui arrange les cheveux, & qui eſt un peu exhauſſée, ſe voit de profil, mais de manière cependant qu'on apperçoit le cil de l'œil caché ; & ſur l'autre œil, les poils des ſourcils ſont indiqués plus diſtinctement qu'aux autres figures. L'attention qu'elle porte à l'ouvrage dont elle eſt occupée, ſe remarque dans ſes yeux, & à ſes lèvres collées l'une contre l'autre. Près de cette dernière figure il y a une table à trois pieds, précieuſement travaillée en marqueterie, & ſur laquelle eſt une caſſette blanche, avec quelques petites branches de laurier éparſes çà & là. Près de la caſſette on apperçoit un ruban de tête violet, deſtiné ſans doute à orner le front de la perſonne qui ſe fait arranger les cheveux. On voit ſous la table un vaſe élégant, preſque de la hauteur de la table : il n'a qu'une anſe, & il eſt de verre, ainſi qu'il eſt facile de le reconnoître à ſa couleur & à ſa tranſparence.

Le ſecond tableau paroît repréſenter un poète tragique. Il eſt aſſis, ayant le viſage tourné en avant, & le corps revêtu d'une robe longue & blanche, qui lui deſcend juſque ſur les pieds, telle qu'en portoient les perſonnages tragiques (1): les manches en ſont étroites, & vont juſques aux poignets. Ce poète, qui eſt ſans barbe, paroît âgé d'une cinquantaine d'années. Je ne ſaurois dire lequel des célèbres tragiques Grecs eſt repréſenté ici : car Sophocle & Euripide ont de la barbe ; Eſchyle eſt auſſi barbu ſur une pierre gravée du cabinet de Stoſch (2), où il eſt re-

(1) Lucian. Jupit. Tragœd. p. 151, l. 28. ed. Græv.

(2) Deſcr. des pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 417. Monum. Ant. ined. n. 167.

présenté au moment qu'un aigle laisse tomber une tortue sur sa tête, accident dont il mourut. Notre personnage est entouré au dessous de la poitrine d'une bande jaune, de la largeur du petit doigt, ce qui pourroit faire allusion à la Muse tragique, qui a souvent une ceinture plus large que les autres Muses (1), ainsi que je l'ai déja observé plus haut. De la main droite, il tient perpendiculairement un grand bâton de la longueur d'une pique, garni par le haut d'un bouton jaune de la largeur d'un doigt. C'est ainsi qu'Homère, dans son *Apothéose*, tient un long bâton ou plutôt un sceptre. On voit encore les vestiges d'un pareil bâton à la figure assise & endommagée d'Euripide, qui porte son nom, & qui est à la villa Albani (2), ce qui est confirmé par l'attitude du bras mutilé & élevé. On pourroit aussi mettre un thyrse dans la main d'Euripide & des autres tragiques, suivant l'épigramme grecque, concernant ce poète (3). Aussi dans la restauration de cette figure, lui a-t-on donné le thyrse. Ici notre tragique tient de la main gauche une épée posée en travers sur la cuisse gauche; les deux cuisses sont couvertes d'une étoffe rouge, de couleur changeante, & tombant en même temps le long du siége. Le ceinturon de l'épée est vert. Cette épée peut avoir la même signification que celle que tient la figure allégorique de l'Iliade dans l'Apothéose d'Homère : car l'Iliade renferme la plupart des sujets traités par les poètes tragiques. Une figure de femme, drapée de jaune (4),

(1) Monument. Ant. ined. n. 46. (2) Ibid. n. 168.

(3) Anthol. l. v. . . . . ἦν γὰρ ἰδέσθαι
Οἷα τε πȣ θυμέλῃσιν ἐν ἀτθίσι θύρσα τινάσσων.

(4) Barnès, dans les Phéniciennes d'Euripide, v. 1498, traduit στολίδα κροκόεσσαν par *stolam fimbriatam*, comme s'il eût douté que les anciens portassent des habits jaunes.

& ayant l'épaule droite découverte, tourne le dos au poète. Elle plie le genou droit devant un masque tragique, coiffé d'un tour de cheveux très-haut nommé ΟΓΚΟΣ, & posé sur un châssis comme sur une base. Le masque est dans une espèce de caisse peu profonde, dont les ais des côtés sont découpés de haut en bas. Cette caisse est revêtue d'un drap bleu, garni par le haut de bandes blanches au bout desquelles pendent des cordons avec un nœud. La figure agenouillée qui projette son ombre au haut de cette base, écrit sur cette même base, avec un pinceau, probablement le nom d'une tragédie : mais au lieu de lettres on ne voit que des traits ébauchés. Je crois que c'est Melpomène, & cela avec d'autant plus de fondement, que cette figure est coiffée à la manière des vierges : car elle a les cheveux noués sur la tête, ce qui, comme nous l'avons dit plus haut, servoit à distinguer les jeunes filles des femmes mariées. Derrière le châssis & le masque, on voit une figure d'homme, qui s'appuie des deux mains sur un bâton long, & qui dirige sa vue sur la figure qui écrit. Le poète tragique porte aussi sa vue sur la même figure.

Le troisième tableau nous offre deux hommes nus & un cheval. La première figure, qui est assise & qu'on voit de face, semble représenter Achille, qui, d'un air fier & animé, écoute attentivement ce que lui dit l'autre personne. Le siége sur lequel il est assis est couvert d'un drap couleur de pourpre, qui recouvre en même temps la cuisse droite, sur laquelle repose la main droite, tandis que la gauche s'appuie sur le bras de la chaise. Son manteau qui descend par derrière est aussi rouge. Cette couleur, qui sied bien aux héros & aux guer-

riers, étoit celle des Spartiates à la guerre. Les bras de la chaiſe s'élèvent ſur des ſphinx qui repoſent ſur le ſiége, comme on le voit à une chaiſe de Jupiter ſur un bas-relief du palais Albani (1), de ſorte que les bras ſont élevés à une hauteur plus qu'ordinaire. Contre un des pieds de la chaiſe eſt appuyée une épée dans ſon fourreau, longue de ſix pouces, avec un ceinturon vert, comme celui de l'épée du poète tragique. Cette épée tient au ceinturon par deux anneaux mobiles attachés à la garniture ſupérieure du fourreau. L'autre figure, placée debout, s'appuie ſur un bâton, qu'elle ſoutient de la main gauche ſous l'aiſſelle droite; attitude ſemblable à celle de Pâris ſur une pierre gravée (2). Cette figure, à laquelle il manque la tête, ainſi qu'au cheval, a le bras droit levé, comme une perſonne qui raconte, & une de ſes jambes croiſée ſur l'autre. Le jeune héros paroît être Antiloque, le plus jeune des fils de Neſtor, qui apporte à Achille conſterné la nouvelle de la mort de Patrocle. Cette conjecture acquiert un nouveau degré de vraiſemblance par la forme du lieu où l'action eſt repréſentée; car il donne une idée du pavillon de planches dans lequel Achille ſe trouvoit lorſqu'on vint lui annoncer cette funeſte nouvelle.

Le quatrième tableau eſt de cinq figures. La première eſt une femme aſſiſe, avec une épaule découverte, la tête couronnée de lierre & de fleurs, & tenant dans ſa main gauche une feuille écrite & déroulée qu'elle montre de la droite.

(1) Bartoli, Admir. Rom. n. 48. Montfaucon, Ant. expl. t. j, pl. 15. A l'égard du Sphinx, Bartoli l'a pris pour un Griſon.

(2) Monument. Antiq. inedit. n. 112.

Elle

Elle est habillée de violet & ses souliers sont jaunes, comme ceux de la figure qui se fait coiffer dans le premier tableau. Vis-à-vis d'elle est assise une jeune joueuse de harpe, qui touche de la main gauche l'instrument, nommé *Barbytus*, haut de quatre pouces & demi; elle tient de la main droite une clef d'instrument, surmontée de deux crochets, assez semblables à un *y*, avec cette différence que les deux crochets se recourbent, comme on le voit plus clairement à une de ces clefs de bronze, qui a cinq pouces de longueur, du même cabinet, & dont les crochets se terminent en têtes de cheval. Dans le cabinet de M. d'Hamilton à Naples, il se trouve une autre belle clef de bronze chargée de plusieurs ornemens. Et peut-être que l'instrument qu'on voit dans la main de la Muse Erato sur un tableau d'Herculanum (1), n'est pas un *plectrum*, comme il est dit dans la description, mais une clef d'instrument : car il a deux crochets recourbés en dedans; d'ailleurs le *plectrum* lui est inutile, puisqu'elle joue du psaltérion de la main gauche. La harpe de notre figure a sept chevilles sur son manche, appelé ΑΝΤΥΞ ΧΟΡΔΑΝ (2), & par conséquent autant de cordes sur sa touche. Entre ces deux figures est assis un joueur de flûte, vêtu de blanc; il joue en même temps de deux flûtes droites, de couleur jaune & de la longueur d'un demi palme. Les deux longues flûtes droites étoient sans doute celles qu'on nommoit flûtes doriennes, car la flûte phrygienne étoit recourbée sur le devant. Elles s'embouchoient au moyen d'une bande ou museliere appelée ΣΤΟΜΙΟΝ, ou bien ΦΟΡΒΕΙΟΝ.

(1) Pitt. d'Ercol. t. ij, tav. 6. (2) Euripid. Hippolit. v. 1135.

ΦΟΡΒΕΙΑΣ, qu'on attachoit derrière les oreilles. On remarque à ces flûtes différentes sections, qui dénotent, ou autant de pièces, ou une flûte de roseau, avec ses divisions & ses nœuds. L'on sait que la canne ou le roseau ordinaire servoit non-seulement à faire le chalumeau, nommé *Syrinx*, mais aussi à faire des flûtes. Quant au roseau qui croissoit près d'Orchomène en Béotie, il étoit sans nœuds, & préféré pour cet usage à tout autre, parce qu'on pouvoit le creuser sans interruption (1). Les flûtes, composées de plusieurs pièces, comme celles de notre tableau, s'appeloient ΕΜΒΑΤΗΡΙΟΙ, *gradarii*, parce qu'elles ont différens degrés. Les pièces des flûtes d'os, dont il se trouve un grand nombre dans le cabinet d'Herculanum, n'ont point d'emboîtures, & sont faites pour être montées sur un autre tuyau. Ce tuyau étoit de métal, ou de bois creusé: on en conserve un pétrifié, renfermant deux pièces de flûte. Dans le cabinet de Cortone on voit une flûte antique d'ivoire, dont les pièces sont montées sur un tuyau d'argent. Je remarquerai à cette occasion que les monumens antiques qui représentent des Musiciens, jouant de deux flûtes, la droite & la gauche, ou qui figurent ces instrumens seuls, nous les offrent d'une épaisseur égale; au lieu qu'il résulte du passage de Pline que je viens de citer, que la flûte gauche a dû être plus forte que la droite, puisqu'elle étoit faite de la tige d'en bas, & qu'on prenoit la partie d'en haut du roseau pour faire la flûte droite.

c. Notice d'autres tableaux du même genre.

Indépendamment de ces tableaux, il s'en trouve

(1) Plin. l. xvj, c. 66.

encore quelques autres qui ſont de la même main, comme on le voit clairement, mais qui ne ſont pas bien conſervés. Le plus ſingulier & le moins connu, repréſente Apollon, la tête entourée de rayons ; il eſt aſſis ſur un char dont les deux roues & les moyeux ſe ſont conſervés. La figure eſt nue jusqu'aux hanches : une draperie verte lui couvre les cuiſſes, ce qui peut déſigner qu'au lever du ſoleil la riante verdure récrée la vue des hommes. Sur ſon épaule droite on apperçoit la belle main d'une femme en partie effacée, & qui ſoulevoit un voile blanc & léger qui couvroit le dieu du jour. Cette figure, placée derrière la première, paroît être l'aurore, qui, avant de ſe retirer, va découvrir le ſoleil à la terre.

Ces tableaux, qui offroient de petites figures d'un très-beau fini, ſembloient encore faire deſirer des morceaux d'une touche plus libre & d'une manière plus hardie. Ce deſir a été auſſi rempli par deux tableaux qu'on a découverts à Pompeïa dans une grande chambre derrière le temple d'Iſis, & qu'on a expoſés dans le cabinet d'Herculanum. Les figures en ſont moitié grandes comme nature, & repréſentent l'hiſtoire d'Iſis ou d'Io. Dans l'un, Io, caractériſée par deux cornes ſur la tête, eſt repréſentée nue, avec ſa draperie rabattue juſqu'aux cuiſſes. Elle eſt portée par un Triton, ou par Protée, & elle ſe repoſe ſur l'épaule gauche de ce dieu, qui la ſoutient de la main gauche. Io ſe ſoutient auſſi de la main gauche, pendant qu'elle préſente la droite à une belle figure de femme entièrement drapée, qui la lui prend, & qui tient de l'autre un ſerpent court dont le cou eſt enflé. Cette figure

d. Deſcription de deux beaux tableaux du temple d'Iſis à Pompeïa.

aſſiſe ſur une baſe, a derrière elle un enfant qui joue avec un vaſe, nommé *ſitula*. On voit encore derrière la même figure un jeune homme debout, l'épaule gauche découverte, & repréſentant probablement Mercure : car il tient de la main droite élevée un ſiſtre & de la gauche un caducée, avec un très-petit vaſe, ou *ſitula*, ſuſpendu au poignet de la même main, Une quatrième figure, debout comme Mercure, & drapée de blanc comme les autres figures, à l'exception du Triton, tient pareillement un ſiſtre de la main droite & un bâton mince de la gauche. Le Triton, ou le dieu Protée, ſort de la mer, ou du Nil derrière des écueils qui ſont comme blanchis par l'écume des flots. A gauche on voit un crocodile de couleur d'acier & à droite un Sphinx ſur un piédeſtal.

L'autre tableau repréſente Io, Mercure & Argus. Io, la tête pareillement armée de cornes, eſt aſſiſe & vêtue de blanc. Mercure debout ſur un rocher, repoſe ſur ſa jambe gauche, tenant de la main gauche un caducée d'une forme ſingulière, de ſorte que les ſerpens qui ornent cette verge y forment un double nœud; de la main droite il préſente à Argus une flûte de roſeau. Cet Argus a des formes de jeune homme; ſes cuiſſes ſont couvertes d'une draperie rouge, & ſa figure d'ailleurs n'a rien d'extraordinaire.

Dans la deſcription des peintures dont il s'agit, je me ſuis conformé à cette maxime qui veut qu'on décrive ou qu'on omette, ce que nous voudrions que les anciens euſſent décrit ou omis. Il eſt certain que nous ſaurions le plus grand gré à Pauſanias, s'il nous avoit fait connoître pluſieurs fameux ouvrages des peintres de la Grèce, & s'il nous en

avoit donné des descriptions aussi détaillées que celles qu'il nous a laissées des tableaux de Polygnote conservés à Delphes.

II. Si ces peintures ont été faites par des maîtres Grecs ou Romains.

Après cette notice historique des peintures antiques qui se trouvent à Rome, & sur-tout de celles qui sont dans le cabinet d'Herculanum, l'on seroit curieux sans doute d'en connoître les maîtres & de savoir s'ils étoient Grecs ou Romains. Je serois charmé de pouvoir satisfaire cette curiosité; mais je l'avoue, mes connoissances ne s'étendent pas jusqu'à pouvoir déterminer cette différence. Si l'un des camaïeux, ou des dessins coloriés sur marbre, du cabinet d'Herculanum, ne portoit pas le nom d'Alexandre, peintre Athénien, nous serions fort embarrassés à quelle nation donner ce morceau. Il est incontestable que dans les temps les plus reculés, les Romains se servoient de peintres Grecs. C'est ce qui fut pratiqué même dans les petites villes, comme à celle d'Ardée, non loin de Rome, où Marcus Ludius peignit le temple de Junon (1). Cet artiste, natif d'Etolie & un de ces esclaves fugitifs de Sparte, connus sous le nom d'Hilotes, avoit placé son nom en langue romaine & en caractères d'une forme très-ancienne sur son ouvrage. Il paroît aussi par le résultat de la narration de Pline, au sujet de Damophile & de Gorgasus, deux peintres Grecs qui peignirent à Rome un temple de Cérès & qui mirent leurs noms sous leurs ouvrages, que ce fait n'est pas arrivé dans les derniers temps de la république (2).

Quoiqu'il en soit, il est très-probable que la plupart des tableaux qui nous sont parvenus, ont été composés par des Grecs, attendu que les

(1) Plin. l. xxxv, c 37

(2) Idem, ibid. c. 45.

grands de Rome entretenoient à leur service des peintres qui étoient des affranchis, & qui par conséquent n'étoient pas Romains d'origine. C'est ce qu'il est facile de prouver, soit par le nom d'un artiste de cette condition parmi les officiers des empereurs, sur une inscription d'Antium conservée au Capitole (1), soit par la description d'un portique d'Antium que Néron fit orner, par un affranchi, de peintures qui consistoient en figures de gladiateurs. Or comme ces tableaux, à l'exception de quelques-uns, ainsi que nous l'avons dit, ont été tirés d'un temple d'Herculanum, les autres, des maisons de campagne & des demeures de particuliers, il est à présumer qu'ils ont été peints par des affranchis. Un tableau d'Herculanum, sur lequel on lit le mot DIDV, pourroit bien avoir été peint par un affranchi né ou élevé à Rome. On peut expliquer par là, les plaintes de Pline sur la décadence de la peinture. Une des principales raisons qu'il allègue, c'est que de son temps, & même avant lui, cet art n'étoit pas cultivé par des personnes *honnêtes : Non est spectata honestis manibus* (2).

Il ne paroît pourtant pas que ç'ait été par mépris pour la peinture, qu'elle devint l'occupation des affranchis. Il y a même toute apparence que Amulius, qui peignit la maison d'or de Néron, & que Cornelius Pinus avec Accius Priscus qui montrèrent leurs talens à la restauration du temple de la Vertu & de l'Honneur par Vespasien (3), furent tous trois citoyens Romains. Cependant comme nous savons que les arts d'imitation, & particulièrement celui de la peinture, n'avoient

(1) Vulp. Tab. Antiq. illustr. p. 17.

(2) Plin. l. xxxv, c. 7, p. 179.

(3) Idem. l. iij, c. 37.

été exercés chez les Grecs que par des perſonnes de condition libre, & que ces mêmes arts avoient été ravalés chez les Romains juſqu'aux affranchis, il eſt naturel de croire que dès lors la peinture, ayant perdu ſon caractère de dignité, s'acheminoit à grands pas vers ſa décadence. Dès le temps des empereurs, la peinture n'étoit plus ce qu'elle avoit été, tellement que Pétrone ſe plaint qu'on n'y trouvoit plus la moindre étincelle de ce feu qui animoit les anciens maîtres. Ce qui accéléra encore la chute de cet art, ce fut le nouveau genre de peinture, mis en vogue ſous Auguſte par un autre Ludius, différent de celui dont j'ai parlé. Ce peintre orna les appartemens de payſages, de marines, de forêts, & de cent autres objets de peu d'importance (1). Auſſi Vitruve ſe plaint-il de ce goût pour les petites choſes, introduit de ſon temps; il nous apprend qu'auparavant les ſujets des tableaux exécutés ſur les murs des appartemens, avoient été inſtructifs & tirés de l'hiſtoire des dieux & des héros: ils pouvoient par conſéquent être appelés à juſte titre des tableaux héroïques: cette conſidération n'a rapport qu'à l'état de la peinture du temps des empereurs, temps que nous pouvons aſſigner aux tableaux qui ſont parvenus à notre connoiſſance. A l'égard de cet art exercé ſous les Romains du temps de la république, j'en toucherai quelque choſe dans le livre ſuivant.

III. De la peinture, & ſur-tout du coloris.

Pour ce qui concerne l'exécution, ou la peinture même, elle n'étoit d'abord que d'une ſeule teinte, & les figures n'étoient tracées que de lignes d'une ſeule couleur, qui étoit ordinairement le rouge & le cinabre ou le minium (2).

A. De la pein-

Au lieu du rouge on employoit quelquefois le

(1) Plin. l. iij, c. 37.

(2) Idem. l. xxxiij, c. 39.

ture appelée monochrome.

blanc : on sait que Zeuxis peignit des camaïeux en blanc (1). Les tombeaux antiques de Tarquinia, près de Corneto, nous offrent encore aujourd'hui des figures circonscrites par des couleurs blanches, couchées sur un fond obscur. Cette sorte de peinture s'appeloit *Monochrome*, ce qui est notre peinture en camaïeu, c'est-à dire d'une seule couleur.

a. De la peinture monochrome en blanc.

Il paroît qu'Aristote a voulu caractériser les tableaux exécutés en couleur blanche par le mot ΛΕΥΚΟΓΡΑΦΕΙΝ (2). Ce philosophe dit que les tragédies, dans lesquelles on n'a pas cherché à rendre le caractère des passions, ou dans lesquelles on l'a fait sans succès, doivent être regardées comme ces tableaux qui manquent d'expression & qui, malgré la beauté des couleurs employées par le peintre, ne touchent pas plus le spectateur, que ces peintures qui sont entièrement exécutées en blanc : ΛΕΥΚΟΓΡΑΦΗΣΑΣ ΕΙΚΟΝΑ. Il a peut-être voulu par-là désigner Zeuxis, qui avoit coutume de peindre avec cette seule couleur, comme nous l'avons observé plus haut, & qui n'avoit point donné d'expression, ou d'ΗΘΟΣ, à ses figures, ainsi que notre philosophe l'a remarqué ailleurs. Si on compare cette interprétation à celle que nous a donnée Daniel Heinsius, qui traduit ΚΑΙ ΛΕΥΚΟΓΡΑΦΗΣΑΣ ΕΙΚΟΝΑ, par, *quàm qui creta singula distincta delineat*, il en résultera qu'il n'a pas eu de notions justes sur ce passage. Castelvetro, qui a généralement mal entendu & mal expliqué la poétique d'Aristote, s'écarte entièrement du sens de son auteur, lorsqu'il traduit le passage dont il s'agit de la manière suivante : *Percio chè cosa simile avviene ancora nella pittura,*

(1) Plin. l. xxxv, c. 36.

(2) Aristot. Poët. c. vj, p. 251.

poichè cosi non diletterebbe altri, avendo distesi bellissimi colori confusamente come farebbe, SE DI CHIARO E DI SCURO AVESSE FIGURATA UN' IMMAGINE (1). Je demande si cette version renferme le moindre vestige du mot ΛΕΥΚΟΓΡΑΦΕΙΝ. D'ailleurs Aristote n'attache point une idée de perfection à ce terme, il ne l'emploie pas non plus dans le sens que l'interprète Italien l'a entendu, comme une opposition de tout le discours; mais comme un contraste de la première proposition de sa comparaison empruntée de la peinture.

Quant à la seconde espèce de monochromes, ou de camaïeux en rouge, il nous reste les quatre morceaux d'Herculanum, exécutés sur des tables de marbre blanc. Ces morceaux peuvent être cités en preuve que ce genre de peinture primitive a été constamment pratiqué. La couleur rouge de ces quatre camaïeux, ainsi que je l'ai observé plus haut, a noirci sous les cendres brûlantes du Vésuve, de façon pourtant qu'on apperçoit encore par-ci par-là des traces de l'ancienne couleur rouge.

b. De la peinture monochrome en rouge.

Enfin les monumens les plus nombreux dans ce genre de peinture, sont les vases en terre cuite, dont la plupart sont peints d'une seule couleur & peuvent par conséquent être appelés *monochromes*, comme je l'ai fait voir en parlant des Etrusques. C'est ainsi qu'on peint encore des vases dans tous les pays du monde.

c. De la peinture monochrome sur les vases de terre cuite.

L'art de la peinture ayant fait des progrès, & ayant découvert l'effet de la lumière & des ombres, augmenta encore de hardiesse, & plaça entre les clairs & les bruns la couleur locale, ou la couleur naturelle à chaque objet, procédé que les Grecs

B. Du ton capital dans le coloris.

(1) Castelvet. Poët. d'Aristot. p.iij, p. 134.

nommoient le *ton* de la couleur. C'eſt ainſi que nous nous exprimons encore aujourd'hui, lorſque nous diſons d'une peinture qu'elle eſt traitée dans le vrai ton de la couleur. Pline dit que cette *ſplendeur*, terme par lequel il rend le mot de ton, eſt tout autre choſe que la lumière, & qu'on la place entre les jours & les ombres. *Deinde adjectus eſt ſplendor, alius hic quam lumen : quem quia inter hoc & umbram eſſet, appellaverant tonon* (1). Car il eſt certain que les jours & les ombres ne donnent pas la vraie couleur d'un objet. Je penſe que c'eſt ainſi qu'il faut entendre ce paſſage obſcur, qu'on a interprété de différentes manières. On parvenoit à la perfection du coloris par ces deux artifices, & par l'harmonie du ton capital, ainſi que par l'induſtrie des couleurs rompues & mixtes, dont l'union opérée au moyen des demi teintes s'appeloit ΑΜΟΡΓΗ chez les Grecs, comme Pline nous l'apprend dans le même endroit. Chez les Romains les couleurs hautes & fortes s'appeloient *Saturi*, & les teintes ſuaves & adoucies ſe nommoient *Diluti* (2).

Après ces remarques critiques ſur le coloris des anciens, on voudroit connoître ſans doute la façon de peindre des artiſtes de l'antiquité. Mais on ne peut rien dire de poſitif ſur le procédé en général des peintres anciens ; & les ſeules notions qu'on puiſſe donner à cet égard ſe réduiſent à ce qui concerne la peinture antique exécutée ſur les murailles. Ainſi les obſervations que je vais faire ne ſont pas toujours applicables à la peinture faite ſur des tables de bois : les anciens auront traité ce dernier genre d'une manière diverſe, comme ſont aujourd'hui les modernes.

(1) Plin. l. XXXV, c. 11. (2) Idem. l. IX, c. 64.

L'on peut avancer comme une maxime générale que la manière de peindre pratiquée par les anciens étoit plus susceptible que celle des modernes de parvenir à un haut degré de vie, & à une grande vérité de carnation, parce que toutes les couleurs à l'huile perdent de leur fraîcheur & de leur éclat. A l'égard des tableaux sur bois, nous savons que les anciens aimoient à peindre sur des fonds blancs [1] : peut-être par la même raison qu'ils cherchoient, suivant Platon [2], la laine la plus blanche pour teindre en pourpre.

C. Des peintures exécutées sur les murailles en général.

La première peinture linéaire, exécutée par de simples traits de couleur blanche, fut toujours conservée, lors même qu'on terminoit les figures avec leurs couleurs naturelles, ainsi que nous l'avons observé plus haut. C'étoit l'usage de tracer avec le pinceau les contours des objets qu'on se proposoit de colorier. On en a l'exemple sur un long morceau de muraille peinte, trouvé à Pompeïa, morceau sur lequel la couleur s'est tellement enlevée par écailles, qu'il n'y est resté que les contours blancs tracés sur l'enduit du mur. Il résulte de-là que les peintres anciens différoient des modernes dans la manière de dessiner leurs figures sur la muraille. On sait que nos peintres à fresque se servent d'un outil pointu pour imprimer sur un enduit frais les contours de leurs figures : tandis que les artistes anciens, ayant acquis plus de facilité par les fréquentes occasions qu'ils avoient de peindre sur les murailles, se servoient du pinceau même pour coucher les figures sur l'enduit. Parmi tant de cen-

a. Des contours des figures coloriées.

(1) Galen. de usu part. l. x, c. 3.

(2) Polit. l. iv, p. 407, l. 6. edit. Basil.

taines de tableaux, que j'ai examinés avec attention au cabinet d'Herculanum, je n'en ai trouvé aucun ſur lequel on découvrît les traces de l'impreſſion des contours.

b. Des lumières & des ombres.

Dans la plupart des peintures antiques exécutées ſur les murailles, les lumières & les ombres y ſont placées par des traits parallèles, & ſouvent par des coups de pinceau croiſés, procédé que Pline appelle *inciſuras* (1), & que les Italiens nomment *tratteggiare* : car c'eſt ainſi qu'on peint encore aujourd'hui ſur les murailles. D'autres peintures ſont contraſtées avec des maſſes entières de couleurs fuyantes, mécaniſme qu'on remarque à la Vénus Barberini. Du reſte on apperçoit le même *faire* aux quatre jolis tableaux du cabinet d'Herculanum, dont on a vu la deſcription ci-devant, ainſi qu'à d'autres morceaux antiques d'un beau fini. Cependant quelques tableaux de ce cabinet nous offrent à la fois les deux manières de nuancer, tel que celui de Chiron & d'Achille: le Centaure eſt peint avec des hachures & le jeune héros eſt traité par maſſes entières.

Les plus beaux tableaux d'Herculanum, qui ſont les Danſeuſes, les Nymphes & les Centaures, figures hautes d'un palme, exécutées ſur un fond noir, paroiſſent avoir été jetés avec autant de feu que les premières penſées d'un deſſin.

c. Remarque particulière ſur la façon d'opérer.

Il eſt encore à remarquer que la plupart de ces tableaux ne ſont pas peints ſur de la chaux humide, mais ſur un champ ſec, ce qui eſt très-viſible à quelques figures qui ſe ſont enlevées par écailles, de manière qu'on voit diſtinctement le fond ſur lequel elles ſont exécutées. Le tableau ſur lequel on apperçoit le mieux ce procédé,

(1) Plin. l. xxxiij, c. 57, p. 7.

eſt celui de Chiron & d'Achille, où l'on voit que les ornemens de l'ordre dorique ont été peints avant les figures, de ſorte qu'on y a fait le contraire de ce qui ſe pratique ordinairement. Pour nos artiſtes, ils procèdent comme l'exige la nature des choſes : ils compoſent d'abord leurs figures, puis ils exécutent le fond de leur tableau. Dans le tableau qui vient d'être cité cet ordre eſt renverſé.

D. Des ſtatues peintes.

Pour ne rien paſſer de ce qui concerne la peinture des anciens, je parlerai encore de la ſtatue de Diane du cabinet d'Herculanum, travaillée dans le ſtyle antique, & déja décrite à l'article des Etruſques, figure dont pluſieurs parties de la draperie ſont peintes, entre autres la bordure de la robe. Quoiqu'il ſoit plus probable que cette ſtatue eſt plutôt un ouvrage étruſque que grec, il paroîtroit pourtant, par un paſſage de Platon, que ce goût a régné également en Grèce. Il s'exprime ainſi par comparaiſon : » Comme ſi quelqu'un, nous trouvant occu- » pés à peindre des ſtatues, vouloit nous cri- » tiquer de ce que nous ne mettons pas les » plus belles couleurs ſur les plus belles parties » de la figure, de ce que nous ne colorons pas » de pourpre, mais de noir, les yeux qui ſont » les plus belles parties du viſage, &c. (1). « J'ai rendu le ſens du texte (cité au bas de la page), comme je l'ai compris. Il ſera difficile de l'interpréter autrement, tant qu'on ne pourra pas prouver, que le mot ΑΝΔΡΙΑΣ, qui ſignifie une ſtatue en général, peut être auſſi entendu d'un

(1) Plat. Polit. l. iv, p. 403. Ὥσπερ οὖν ἂν εἰ ἡμᾶς ἀνδριάντας γράφοντας προσελθὼν ἄν τις ἔψεγε, λέγων ὅτι οὐ τοῖς καλλίστοις τοῦ ζώου τὰ κάλλιστα φάρμακα προστίθεμεν. Οἱ γὰρ ὀφθαλμοὶ, κάλλιστον ὂν, οὐκ ὀστρείῳ ἐναληλιμμένοι εἶεν, ἀλλὰ μέλανι.

tableau : ce que je remets à la décision de ceux qui ont plus d'érudition que moi.

carac- ·elques nciens. L'éclairciſſement d'une expreſſion d'Ariſtote & l'explication d'un paſſage obſcur de Pline, m'ayant fourni l'occaſion de parler du coloris des anciens maîtres, je profite encore du jugement du philoſophe de Stagire ſur trois peintres Grecs, pour dire mon ſentiment ſur le caractère de ces artiſtes. Polygnote, dit-il, peignit ſes figures meilleures, Pauſon les peignit pires & Dionyſius plus reſſemblantes [1]. J'ignore ſi M. le comte de Caylus a recueilli ce paſſage &, au cas qu'il l'ait fait, s'il en a ſaiſi le ſens : car je n'ai pas ſous les yeux ce qu'il a inſéré dans les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres ſur la peinture des anciens. C'eſt au lecteur à nous comparer & à nous juger ſur ce paſſage. Quant à l'explication que nous en donne Caſtelvetro, elle décèle ſi peu de connoiſſance de la part de l'auteur, qu'elle ne mérite pas la peine d'être réfutée. Voici, ſelon moi, ce qu'Ariſtote veut enſeigner. Polygnote peignit ſes figures meilleures, ainſi que notre critique l'exige de tout bon peintre [2], c'eſt-à-dire, qu'il leur imprima un caractère de grandeur au deſſus de la preſtance & de la conformation des hommes. Comme ce maître, ainſi que la plupart des peintres de l'antiquité, repréſentoit des hiſtoires tirées de la Mythologie & des temps héroïques, ſes figures reſſembloient à celles des héros, & rendoient la nature dans ſon plus bel idéal. Pauſon les peignit pires, ce qui n'eſt vraiſemblablement pas une critique contre l'artiſte : car Ariſtote le cite comme un grand peintre & le place à côté de

(1) Ariſtot. Poët. c. ij, p. 236. (2) Id. c. 18, p. 285.

Polygnote. L'objet de cette comparaiſon empruntée de ces trois peintres, eſt inconteſtablement de mieux faire ſentir les trois différentes eſpèces d'imitation, ΜΙΜΗΣΕΩΝ, ſoit dans la poéſie, ſoit dans la pantomime. Par conſéquent Ariſtote aura voulu dire, que les tableaux de Polygnote ſont à la peinture ce que les pièces tragiques & héroïques ſont à la poéſie, & que les figures de Pauſon ſont dans l'art de peindre, ce que les perſonnages comiques ſont dans la comédie qui repréſente les caractères pires qu'ils ne ſont. C'eſt ce que notre philoſophe établit dans le même chapitre & ailleurs en diſant : » Que » les comiques, pour mieux corriger les mœurs, » repréſentent les folies des hommes dans un plus » haut degré qu'elles ne ſont véritablement, & » cela pour mieux faire ſortir les caractères ri- » dicules (1). « De-là nous pouvons tirer la concluſion, que Pauſon peignit plutôt dans le goût comique, que dans le genre héroïque & tragique : que ſon talent fut de préſenter le ridicule, qui doit être auſſi la fin de la comédie. Car le ridicule, continue Ariſtote, repréſente les perſonnes du plus mauvais côté : ΤΟΥ ΑΙΣΧΡΟΥ ΕΣΤΙ ΤΟ ΓΕΛΟΙΟΝ ΜΟΡΙΟΝ. Tandis que Dionyſius, artiſte que Pline place au nombre des plus fameux peintres (2), tenoit un milieu entre Polygnote & Pauſon. L'on peut dire que Dionyſius, étoit à Polygnote, ce qu'Euripide étoit à Sophocle : celui-ci repréſentoit les femmes comme elles devoient être, & celui-là comme elles étoient. Dionyſius, au rapport d'Ælien (3), imitoit Polygnote en tout,

(1) Ariſtot. Poet. c. 4. Ἡ μὲν (κωμῳδία) χείρους, ἡ δὲ (τραγῳδία) βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν. Κωμῳδία μίμησις φαυλοτέρων.

(2) Plin. l. xxxv, c. 40, §. 43. (3) Var. hiſt. l. iv, c. 3.

ΠΛΗΝ ΤΟΥ ΜΕΓΕΘΟΥΣ, excepté dans la grandeur, c'eſt-à-dire, qu'il n'avoit pas le ſublime de ſon modèle. Ce jugement ſur le caractère de notre peintre, ſert en même temps de commentaire à une notice de Pline ſur le même artiſte, notice qui eſt entièrement différente du ſens qu'on lui a donné juſqu'ici. *Dionyſius*, dit-il, *nihil aliud quàm homines pinxit, ob id Anthropographus cognominatus:* c'eſt-à-dire, qu'il a peint les hommes comme des hommes, ſans les élever au deſſus de leur configuration ordinaire, & c'eſt ce qui lui a fait donner le ſurnom d'*Anthropographus*. A l'égard de cette méthode, il n'a pu la mettre en pratique qu'en donnant à ſes figures, ſoit comiques ſoit tragiques, toute la reſſemblance de certaines perſonnes, ou de certains modèles vivans, qu'il aura peints ſans y avoir ajouté le moindre idéal. Il paroît aſſez qu'il s'eſt ſervi, pour ſes compoſitions, de ce que nous nommons *figures académiques*.

V. De la décadence de la peinture chez les anciens.

Les auteurs anciens, à commencer par Vitruve, font des plaintes fréquentes ſur la décadence de la peinture. L'architecte romain s'élève avec force contre la mode introduite de ſon temps, de décorer les murs des bâtimens & des appartemens de repréſentations frivoles qui ne diſent rien à l'eſprit, tels que des vues, des étangs, des ports & choſes ſemblables, tandis que les anciens Grecs faiſoient exécuter ſur les murailles de leurs édifices des ſujets tirés de l'hiſtoire des dieux & de celle des héros. C'eſt de ces tableaux vides que ſe moque Lucien, en diſant: » Ce ne ſont » pas des villes & des montages que je cherche » dans ces tableaux; je veux y voir des hommes, » &

» & ſavoir par leurs attitudes & leurs actions ce
» qu'ils font & ce qu'ils diſent (1) «.

Il manqueroit quelque choſe à ces recherches ſur la peinture des anciens, ſi je ne donnois pas une ſorte de notion ſur les ouvrages exécutés en moſaïque, eſpèce de peinture compoſée de pluſieurs petites pierres dures, ou de pluſieurs petites pièces de verre de différentes couleurs.

D'après c.t expoſé l'on voit qu'il y a des moſaïques de deux ſortes. Les moſaïques les plus ordinaires, de la première eſpèce, ſont celles qui conſiſtent en petites pierres carrées blanches & noires. Dans les ouvrages les plus fins de cette nature, compoſés de ſimples pierres, il paroît qu'on y a évité les couleurs vives, tels que le rouge, le vert & ſemblables, attendu qu'il ne ſe trouve point de marbre coloré d'une de ces couleurs uniques dans le plus haut & le plus beau ton. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que dans le plus beau morceau de ce genre, la moſaïque du Capitole repréſentant des colombes, l'artiſte n'y a pratiqué que des couleurs mattes. Quant aux moſaïques de la ſeconde eſpèce, elles ſont de toutes couleurs poſſibles, mais de pâtes de verre. C'eſt ainſi que ſont exécutés les deux morceaux du cabinet d'Herculanum, compoſés par Dioſcoride de Samos. On en trouvera une deſcription dans le volume ſuivant. Cependant je ne prétends pas ſoutenir que les peintures en moſaïque ne renferment pas des couleurs jaunes, rouges & autres, ce qui ſeroit démenti par la ſeule inſpection, je parle ſeulement du plus haut degré de force de quelques unes de ces couleurs.

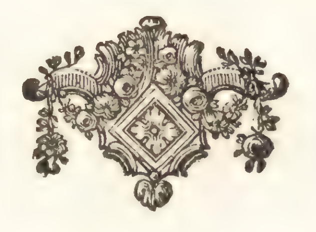
(1) Contempl. p. 346.

La mosaïque étoit singulièrement destinée pour les pavés des temples & des autres édifices. Ensuite elle a servi à revêtir les voûtes des bâtimens, ainsi que nous le voyons encore aujourd'hui à une galerie souterraine de la fameuse villa Hadriani à Tivoli, usage qui a été aussi pratiqué dans les temps modernes, témoin la grande & la petite coupole de Saint-Pierre de Rome. Ces sortes de pavés sont composés de pierres de la grandeur de l'ongle du petit doigt. Quand on en rencontre avec des ornemens particuliers, on en fait des tables; aussi se trouve-t-il de ces tables dans plusieurs cabinets de Rome, entre autres à celui du Capitole. Les pierres qui composent la célèbre mosaïque de Palestrine sont de la grandeur que je viens d'indiquer. Dans les appartemens somptueux, on exécutoit quelquefois au milieu ou en d'autres endroits du pavé des figures de différentes couleurs, sur-tout lorsque le reste est composé de pierres blanches & noires : c'est de cette espèce qu'est la mosaïque d'un salon découvert au dessous de Palestrine il y a peu d'années. Les morceaux d'une exécution très-fine se trouvent fournis par le bas & sur les côtés, de petites plaques de marbre, & par conséquent incrustés dans le gros de l'ouvrage. C'est dans cet état qu'on trouva les colombes antiques & les deux morceaux de Dioscoride dans le pavé de deux salons d'un bâtiment de Pompeïa.

J'ai voulu laisser aux amateurs & aux artistes la liberté de faire des réflexions sur les préceptes joints aux exemples que j'ai insérés dans ce chapitre. J'ose espérer qu'on y trouvera des remarques propres à rectifier bien de fausses notions, données par

des écrivains qui ont traité la même matière. Si les uns ou les autres examinent, à l'aide de mon livre, les ouvrages de l'Art grec, qu'ils aient soin de mettre en principe, qu'il n'y a rien de petit dans l'Art, & que ce qui leur paroîtroit facile à saisir & à expliquer, pourroit être comparé à l'œuf de Christophe Colomb. Du reste qu'on ne prétende point vérifier, pendant un mois ou deux passés à Rome, toutes les observations que j'ai faites, quand même on auroit le livre à la main. De même que le plus ou le moins établit de la différence entre un artiste & un autre artiste : de même ce qu'on nomme minuties est précisément ce qui désigne un bon observateur ; & puis le petit conduit au grand. La différence est considérable entre les observations sur l'Art & les recherches savantes sur les antiquités. Ici il est difficile de faire de nouvelles découvertes, attendu que tout ce qui est monument public a été examiné : là au contraire il vous suffit de chercher pour trouver, & les choses les plus connues vous offrent des beautés. L'Art n'est pas épuisé. Le beau & l'utile ne sauroient être saisis d'un seul regard, comme se l'est imaginé certain peintre Allemand qui a passé quinze jours à Rome. Le solide est en profondeur & non en superficie. Le premier coup d'œil jeté sur une belle statue par un homme sensible, est comme le premier regard porté sur le vaste océan. La vue s'y perd d'abord ; mais l'étonnement cesse peu à peu, & l'œil devenu plus calme, passe aisément de l'examen du tout à celui des parties. On doit se rendre compte à soi-même des ouvrages de l'Art, comme on expliqueroit aux autres un auteur ancien. Il en est ordinairement

de l'inſpection d'une antique comme de la lecture d'un livre : on croit entendre ce qu'on lit, & s'agit-il de l'expliquer, il ſe trouve qu'on ne l'entend plus. Autre choſe eſt de lire Homère, autre choſe eſt de le traduire en liſant.



LIVRE CINQUIÈME.

DE L'ART CHEZ LES ROMAINS.

CHAPITRE PREMIER.

Examen du prétendu ſtyle des Romains dans l'Art.

APRÈS ces diſcuſſions ſur l'Art grec, je me conformerai à l'idée commune au ſujet d'un ſtyle pratiqué par les Romains, & j'entrerai dans quelques détails ſur les productions des ſculpteurs de cette nation : car nos antiquaires & nos artiſtes parlent d'un ſtyle de l'Art propre aux ſtatuaires Romains.

I. Des Ouvrages de la ſculpture Romaine.

On voyoit jadis, & on voit encore aujourd'hui des ouvrages de l'Art, ſoit ſtatues, ſoit bas-reliefs, les uns avec des inſcriptions, les autres avec les noms des artiſtes. Parmi les ouvrages chargés d'inſcriptions, je citerai la figure (1) que l'on découvrit, il y a plus de deux cents ans, près de S. Vit dans l'archevêché de Salzbourg, & que l'archevêque & cardinal Mathieu Lange fit placer dans ſa réſidence. Cette ſtatue, de grandeur naturelle, eſt de bronze, & reſſemble pour l'attitude au Méléagre du Belvédère, nommé fauſſement Antinoüs. Une autre ſtatue de bronze, toute ſemblable à celle-là, portant la même inſcription

A. Ouvrages avec des Inſcriptions Romaines.

(1) Gruter. Inſcr. p. 989, n. 3.

au même endroit, c'eſt-à-dire ſur la cuiſſe, ſe trouve dans le jardin d'Aranjuez, château de plaiſance du roi d'Eſpagne. Dans l'eſtampe, la figure de Salzbourg tient une hache d'armes qui eſt ſans doute une addition moderne ajoutée par l'ignorance. Je rangerai dans la même claſſe une ſtatue de Vénus au Belvédère, qu'avoit fait ériger, ſuivant ſon inſcription gravée ſur le ſocle, un certain SALVSTIVS. A la villa Ludoviſi on voit une petite figure, haute d'un peu plus de trois palmes, repréſentant l'Eſpérance : cette figure travaillée dans le ſtyle étruſque, porte ſur ſa baſe une inſcription romaine que j'ai rapportée dans le livre précédent (1). L'une des deux Victoires, dont j'ai fait mention dans le même endroit, porte un nom romain ſur une des bandelettes qui lui deſcendent en croix ſur le dos.

A l'égard des bas-reliefs chargés d'inſcriptions romaines, j'en ai cité un au commencement du troiſième livre : il repréſente un garde-manger, & ſe trouve à la villa Albani. Un autre ouvrage de cette eſpèce eſt le fameux piédeſtal de marbre élevé ſur la place de Pozzuoli, & chargé ſur ſes quatre faces de bas-reliefs, dont les ſujets repréſentent les figures ſymboliques de quatorze villes d'Aſie ; les noms gravés au deſſous de chaque figure en caractère romain, font juger que tout l'ouvrage avoit été exécuté par un artiſte romain. Dans le volume ſuivant, j'entrerai dans de plus longs détails ſur ce monument, qui fut érigé à l'honneur de Tibère par quatorze villes de l'Aſie mineure. Un troiſième ouvrage de ce genre eſt un bas-relief de la villa Borghèſe, que j'ai publié

(1) Conf. Deſcription des pierres gravées du cabinet de Stoſch, p. 301.

dans mes Monumens de l'Antiquité (1) ; il représente Antiope entre ses deux fils, Amphion & Zéthus, avec le nom de chaque figure écrit au dessus de la tête en caractère romain. Zéthus paroît avec un chapeau attaché derrière les épaules pour désigner sa vie champêtre, & Amphion a le casque en tête, tenant sa lyre à moitié cachée sous sa chlamyde. En expliquant ce monument j'ai parlé du casque, mais je n'en ai pu trouver la signification à l'égard d'Amphion, qui n'étoit pas guerrier ; je me suis contenté de citer comme un exemple d'un attribut dont on ne pouvoit pas rendre raison, une statue d'Apollon des temps les plus reculés, la tête surmontée d'un casque, & placée jadis à Amyclée. Maintenant je crois pouvoir deviner la raison du double attribut d'Amphion, le casque & la lyre. Les scholies grecques non imprimées sur le Gorgias de Platon, que le savant Muret a tirées d'un vieux manuscrit de l'ancienne bibliothèque Farnèse, & qu'il a ajoutées à son Platon, édition de Bâle, me font conjecturer que le sujet de ce bas-relief est une scène de l'Antigone d'Euripide. Il faut que l'auteur de ces scholies soit fort ancien ; car il rapporte dans un endroit que la muraille que Platon nomme ΔΙΑ ΜΕΣΟΥ ΤΕΙΧΟΥΣ (2), subsistoit encore de son temps ; il nous apprend aussi quelle muraille ç'avoit été, savoir celle par laquelle Thémistocle ou Périclès réunit le grand port du Pirée avec le petit port de Munichia. Meursius, dans ses notes sur les écrivains qui ont parlé du Pirée, ne fait pas mention de ce passage, comme il auroit dû le faire à cause de la dénomination particulière de cette muraille. Quant à Amphion, nous apprenons

(1) Monum. Ant. ined. n. 85.

(2) Gorg. p. 306, l. 30.

par un paſſage d'Horace qu'il prêta l'oreille aux avis de ſon frère. Le poète latin s'exprime ainſi:

Nec, cum venari volet ille, poëmata panges.
Gratia ſic fratrum geminorum Amphionis atque
Zethi diſſiluit : donec ſuſpecta ſevero
Conticuit lyra. Fraternis ceſſiſſe putatur
Moribus Amphion.

Hor. l. j, ep. 18.

Ce paſſage, qui n'a jamais été bien lumineux, devient clair par la note du ſcholiaſte de Platon : car Horace fait ſans doute alluſion à l'Antigone d'Euripide. Calliclès voulant perſuader à Socrate, d'abandonner les ſpéculations philoſophiques & de ſe mêler des affaires publiques, lui reproche ſon goût pour les méditations, comme Zéthus reproche à Amphion ſa paſſion pour la muſique & ſon éloignement pour toute autre occupation. » Il paroît, lui dit-il, que je me trouve à ton » égard dans le même cas où Zéthus s'eſt trouvé » à l'égard d'Amphion dans Euripide : car je peux » te dire ce que le premier dit à ſon frère ; que » les occupations frivoles te font négliger les » choſes les plus importantes (1) «. Ici le ſcholiaſte de Platon nous apprend que ces paroles ſe rapportent à un vers de la tragédie d'Antigone d'Euripide, où Zéthus dit à Amphion : Jette la lyre, & prends les armes ;

ΡΙΠΣΟΝ ΤΗΝ ΛΥΡΑΝ, ΚΕΧΡΗΣΟ ΔΕ ΤΟΙΣ ΟΠΛΟΙΣ.

Je penſe donc que l'artiſte de notre bas-relief a voulu rendre l'idée du poète, en donnant à Amphion un caſque & une lyre à moitié cachée,

(1) Gorg. l. 30.

comme un homme prêt à ſuivre les conſeils de ſon frère. Je me flatte qu'on ne trouvera pas cette digreſſion déplacée, d'autant qu'elle éclaircit un paſſage difficile de Platon, & qu'elle nous fait connoître une ſcène d'une tragédie d'Euripide dont je cite un vers ; d'ailleurs elle répand du jour ſur un monument eſtimable de l'art de l'antiquité, fait par un artiſte Romain.

Quant aux ouvrages Romains de la ſeconde eſpèce avec les noms des ſculpteurs, il ſe trouve, en fait de ſtatues, un Eſculape très-médiocre dans la maiſon Veroſpi : ſur ſon ſocle on lit le nom d'ASSALECTVS. Mais en fait de bas-reliefs on voit à la villa Albani un petit ouvrage, où un père habillé en ſénateur eſt aſſis ſur une chaiſe, poſant ſes pieds ſur une ſorte d'eſcabelle : comme ſculpteur, il tient dans ſa main droite le buſte de ſon fils, & dans la main gauche un ébauchoir. Vis-à-vis de lui une femme ſemble répandre de l'encens ſur un candelabre. L'inſcription eſt : B. Ouvrages avec le nom de l'artiſte.

C. LOLLIVS. ALCAMENES.
DEC. ET. DVVMVIR.

Du reſte cet Alcamène étoit grec de naiſſance ; mais affranchi de la famille de Lollius ; & à proprement parler, il ne peut pas être conſidéré comme un ſculpteur Romain. Boiſſard rapporte dans ſes Antiquités romaines une ſtatue avec cette inſcription [1] : TITIVS. FECIT. Je ne citerai point les pierres gravées qui portent des noms d'artiſtes romains, tels que ceux d'Eſpolianus, de Caïus, de Cneïus, &c.

(1) De Rom. Urb. Topogr. & Antiquit. t. iij, fig. 132.

Cependant ces monumens ne ſont pas ſuffiſans pour établir un ſyſtême de l'Art, ni pour déterminer un ſtyle romain particulier, différent de celui des Etruſques & des Grecs. Il n'y a guère d'apparence que les artiſtes de Rome ſe ſoient formé un ſtyle à eux ; mais il eſt probable que dans les temps les plus reculés, ils ont imité les Etruſques, dont ils adoptèrent pluſieurs uſages, ſur-tout pluſieurs coutumes religieuſes. A l'égard des temps poſtérieurs & floriſſans de l'Art chez les Romains, il eſt à croire que le petit nombre de leurs artiſtes, furent diſciples de ceux des Grecs. De ſorte qu'il faut entendre dans ſon enſemble & comme une flatterie faite à Auguſte, ce qu'Horace dit des Romains de ſon temps, lorſqu'il s'exprime ainſi :

Pingimus, atque
Pſallimus, & luctamur Achivis doctius unctis (1).

Un vaſe de métal de forme cylindrique, conſervé dans la galerie du collége de ſaint Ignace à Rome, nous fournit une preuve inconteſtable que les artiſtes Romains du temps de la république s'attachèrent à imiter les ouvrages des Etruſques. D'abord le nom de l'artiſte même eſt gravé ſur le couvercle, & il y eſt dit qu'il a fait cet ouvrage à Rome. Enſuite le ſtyle étruſque ſe montre non-ſeulement dans le deſſin de pluſieurs figures, mais auſſi dans les caractères des figures. Ce morceau porte environ deux palmes de hauteur, & un palme & demi de diamètre. Sur les bandelettes qui font le tour du vaſe, tant en haut qu'en bas, on remarque des ornemens ;

(1) Hor. l. ij, ep. j, v. 33.

& fur l'efpace du milieu on voit régner tout à l'entour une gravure faite au cifelet, repréfentant l'hiftoire des Argonautes, leur débarquement, le combat & la victoire de Pollux fur Amycus, &c. J'ai choifi de ce morceau le champ qui nous offre trois des principales figures, Pollux, Amycus & Minerve, & on en a placé le trait à la planche 18, pour donner une idée du deffin de l'ouvrage. Le couvercle, autour duquel on voit la repréfentation d'une chaffe, eft furmonté de trois figures debout, jetées en métal, & hautes d'un demi palme, favoir la défunte, en l'honneur & en mémoire de qui ce vafe fut dépofé dans fon tombeau, & deux Faunes avec des pieds d'hommes, fuivant l'idée des Etrufques qui figuroient ainfi ces demi-dieux, ou avec des pieds & des queues de cheval, ce dont il fe trouve auffi des exemples fur ce monument. La figure principale, placée au milieu des deux Faunes, appuie fes mains fur leurs épaules, & au deffous on lit l'infcription fuivante, fur laquelle on voit d'un côté le nom de la fille qui a fait faire ce monument à la mémoire de fa mère [1]:

DINDIA · MACOLNIA · FILEA · DEDIT

& de l'autre côté le nom de l'artifte:

NOVIOS · PLAVTIOS · MED · ROMAI · FECID

(1) DINDIA. MACOLNIA. FILIA. DEDIT. NOVIOS. PLAVTIOS. MED. ROMAI. FECIT. MED. au lieu de ME. & ROMAI. au lieu de ROMAE. Cette infcription nous indique la plus ancienne forme des lettres romaines, & elles paroiffent plus anciennes, ou du moins plus étrufques, que celles de l'infcription de L. Cornel. Scipio Barbatus, dans la bibliothèque Barberini, laquelle eft la plus ancienne infcription Romaine gravée fur pierre. J'en ai parlé dans mes Remarques fur l'Architecture des anciens, p. 9.

Les trois pieds qui servent de supports à ce vase, ont chacun leur représentation particulière ; sur l'un est Hercule, avec la Vertu & la Volupté, personnifiées par des figures d'homme, & non par des figures de femme, comme chez les Grecs.

Le préjugé en faveur d'un style particulier attribué aux artistes Romains, & différent du style grec, vient de deux causes. La première est la fausse explication des figures représentées. On a voulu trouver un trait de l'histoire romaine dans des sujets tirés de la mythologie grecque, & par une suite nécessaire de cette méprise, on n'a pas manqué d'attribuer l'ouvrage à un artiste Romain : c'est ce que je crois avoir prouvé dans mon Essai sur l'Allégorie & dans ma préface sur les Monumens de l'Antiquité. Telle est la conséquence qu'un écrivain superficiel tire de l'explication fautive d'une pierre gravée en creux du cabinet de Stosch (1). Cette pierre représente Polyxène que Pyrrhus sacrifie sur le tombeau de son père Achille (2) ; mais notre raisonneur trouve dans ce sujet le viol de Lucrèce. Pour preuve de son assertion, il allègue le style romain qui, selon lui, se distingue évidemment dans le travail de cette pierre. C'est ainsi, qu'en bouleversant les idées, on déduit un faux principe d'une fausse conséquence. Il auroit sans doute raisonné aussi conséquemment, s'il avoit eu à parler du beau groupe de la villa Ludovisi, connu sous la fausse dénomination du jeune Papirius, (mais qui représente plutôt Phèdre & Hippolyte) si le nom de l'artiste grec n'étoit pas gravé sur le monument.

(1) Scarso Lettera, &c. p. 51.
(2) Descr. des pier. gr. du cabinet de Stosch, p. 396.

La ſeconde cauſe qui paroît avoir accrédité l'idée d'un ſtyle propre aux Romains, eſt le reſpect mal entendu qu'on a pour les ouvrages des Grecs. Comme il s'en trouve beaucoup de médiocres, on ne manque pas de les attribuer aux premiers : l'on croit être infiniment plus judicieux de mettre les défauts plutôt ſur le compte des Romains que ſur celui des Grecs. Ainſi l'on renferme ſous le nom d'ouvrages romains tout ce qui paroît médiocre, mais ſans en particulariſer les caractères. Il faut convenir, qu'en comparant les médailles frappées à Rome du temps de la république, à celles des moindres villes de la grande Grèce ou de la partie citérieure de l'Italie, on diroit que les premières ſont des ouvrages faits par des commençans. J'ai encore fait cette remarque ſur quelques centaines de médailles romaines d'argent d'une parfaite conſervation, qui ont été découvertes dans un vaſe de terre près de Lorette, au commencement de 1758. Par rapport à ces médailles, qu'on doit regarder comme des monnoies publiques, il eſt à croire qu'elles ont été frappées par des artiſtes romains, dans des temps où les arts de la Grèce n'avoient pas encore établi leur ſiége à Rome. Les ouvrages qui n'exigent pas une grande adreſſe, tels que les urnes ſépulcrales, ne ſont ſuffiſans, ni pour déterminer la beauté du deſſin, ni pour établir le caractère du ſtyle, attendu qu'ils étoient faits d'avance & expoſés en vente en faveur des perſonnes de différentes conditions, comme je l'ai déja obſervé.

C'eſt d'après ces ſortes d'ouvrages qu'on a pris la fauſſe notion d'un ſtyle romain. Il eſt conſtant toutefois que parmi les plus foibles productions

de ce genre, il ſe trouve réellement des ouvrages grecs, comme le prouvent leurs inſcriptions en langue grecque, qui ſembleroient avoir été faits dans les derniers temps des Romains. D'après des opinions auſſi mal fondées, & d'après les connoiſſances que nous avons acquiſes, je crois être en droit de regarder comme une chimère l'idée d'un ſtyle romain dans l'Art. Ce qu'il y a de certain pourtant, c'eſt que dans le temps même que les artiſtes romains pouvoient voir & imiter les ouvrages des Grecs, ils étoient bien loin de pouvoir les atteindre. Pline lui-même atteſte ce fait: il nous apprend que deux têtes coloſſales placées au Capitole, attiroient les regards des ſpectateurs; que l'une étoit faite par le célèbre Charès, élève de Lyſippe, & l'autre par Décius, ſtatuaire romain: mais que celle du dernier perdoit tellement à la comparaiſon, qu'elle paroiſſoit à peine l'ouvrage d'un artiſte médiocre (1).

(1) Plin. l. xxxiv, c. 18.

CHAPITRE II.

Hiſtoire de l'Art à Rome.

POUR ne rien omettre de ce qui concerne les Romains, j'indiquerai dans ce ſecond chapitre l'état de l'Art à Rome du temps des rois & de la république. Il eſt vraiſemblable que ſous les rois de Rome, il y eut peu ou point de Romains qui s'appliquaſſent au deſſin, & ſur-tout à la ſculpture; parce que ſelon les lois de Numa, il étoit défendu de repréſenter la Divinité ſous une forme

humaine, ainſi que Plutarque nous l'apprend (1). De ſorte que cent ſoixante ans après le règne de ce roi, ou, ſelon Varron (2), pendant les cent ſoixante & dix premières années de Rome, on ne vit ni ſtatues ni ſimulacres des Dieux dans les temples des Romains. Je dis dans les temples, ce qui ſignifie qu'il n'y eut aucune figure de Divinités à qui l'on rendît un culte religieux : car il y avoit à Rome des ſtatues des Dieux, dont nous allons parler. Il paroît ſeulement que ces figures n'étoient point placées dans les temples comme un objet de culte.

On ſe ſervoit pour les autres monumens publics d'artiſtes étruſques, qui dans les premiers temps étoient à Rome ce qu'y furent par la ſuite les artiſtes grecs. Ce furent ſans doute des artiſtes étruſques qui exécutèrent la ſtatue de Romulus, dont il a été fait mention dans le premier livre de cette Hiſtoire. Nous ignorons ſi la louve de bronze du Capitole, qui allaite Romulus & Rémus, eſt celle dont Denys d'Halicarnaſſe parle comme d'un ouvrage de la plus haute antiquité (3), ou celle qui, ſuivant Cicéron, fut endommagée par la foudre (4). Ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'on voit une fente conſidérable ſur la cuiſſe de cet animal, & c'eſt peut-être là le dommage que lui a fait le tonnerre.

Tarquin l'ancien, ſelon Pline (5), ou, ſelon d'autres, Tarquin le ſuperbe (6), fit venir un artiſte de Fregella au pays des Volſques, ou, ſuivant Plutarque, des artiſtes étruſques de Veies,

(1) Numa, p. 118, l. 26.
(2) Ap. S. Auguſt. Civit. Dei, l. iv, c. 36.
(3) Ant. Rom. l. j, p. 64, l. 19.
(4) De Divinat. l. ij, c. 20.
(5) Plin. l. xxxv, c. 45.
(6) Plutarch. Poblic. pag. 188, l. 2.

pour exécuter en terre cuite le Jupiter Olympien, de même que le quadrige qui fut placé sur le faîte du temple. D'autres prétendent que ce monument fut travaillé à Veies. Caïa Cécilia, femme de Tarquin l'ancien, fit mettre sa propre statue de bronze dans le temple du dieu Sanga (1). Du temps de la république, pendant les troubles des Gracques, les statues des rois de Rome se voyoient encore à l'entrée du Capitole (2).

La simplicité des mœurs des premiers temps de la république, ne fournissoit pas de fréquentes occasions à l'Art de s'exerçer dans un état fondé & soutenu par les armes. Un article du traité entre les Romains & Porsenna après l'expulsion des rois, portoit que le fer ne seroit employé qu'à la fabrique des instrumens d'agriculture (3) : circonstance suffisante pour nous faire juger que la sculpture n'étoit guère pratiquée à Rome, puisqu'une pareille defense privoit cet art des outils nécessaires. Le plus grand honneur que l'on rendît alors à un citoyen, étoit de lui élever une colonne (4) ; & lorsqu'on commença à récompenser le mérite par des statues, la hauteur en fut fixée à trois pieds (5) : mesure bien bornée pour le talent. Telle est donc la grandeur qu'il faut supposer à la statue de bronze d'Horatius Coclès (6), érigée dans le temple de Vulcain; à la statue équestre de Clélie, aussi de bronze (7), qui existoit encore du temps de Sénèque (8).

(1) Scalig. Conject. in Varron. p. 171.
(2) Appian. de Bel. civ. l. j, p. 168, l. 17.
(3) Plin. l. xxxiv, c. 39.
(4) Idem, ibid. c. 11.
(5) Idem, l. c.
(6) Plutarch. Public. p. 192, l. 20.
(7) Plin. l. xxxiv, c. 13.
(8) Consolat. ad Marciam.

Et

& à une infinité d'autres, faites dans les premiers temps de Rome. L'airain fut auſſi la matière dont on fit d'autres monumens publics. L'on grava ſur des colonnes de bronze les nouvelles ordonnances, telle que celle qui permettoit au peuple de bâtir ſur le mont Aventin [1], au commencement du quatrième ſiècle de la fondation de Rome. Bientôt après on éleva des colonnes auxquelles on appendit les tables des nouvelles lois données par les décemvirs [2].

On peut ſuppoſer que la plupart des ſtatues des dieux, dans les premiers temps de la république, furent conformes à l'étendue & à la nature des temples, qui n'étoient rien moins que magnifiques, à en juger par celui de la Fortune, qui fut achevé dans un an (3) : c'est ce qui eſt confirmé par des deſcriptions (4), ainſi que par quelques temples conſervés, ou par les ruines de quelques autres.

Il y a toute apparence que ces ſtatues furent exécutées par des artiſtes Étruſques : du moins Pline l'aſſure de l'Apollon coloſſal en bronze qui fut placé enſuite dans la bibliothéque du temple d'Auguſte (5). Ce fut l'an 461 de Rome, ou dans la cent-vingt & unième olympiade, que Spurius Carvilius, vainqueur des Samnites, fit jeter cette ſtatue en fonte par un artiſte Étruſque, en employant pour cet effet les caſques, les cuiraſſes & les cuiſſards des vaincus. On prétend qu'elle étoit ſi grande, qu'elle pouvoit être vue de la montagne d'Albano, aujourd'hui Monte-Cavo. Spurius

(1) Dionyſ. Halicarnaſſ. Ant. Rom. l. x, p. 628.
(2) Ibid. p. 649, l. 35.
(3) Dionyſ. Halic. Ant. Rom. l. viij, p. 305, l. 40.
(4) Nonn. ap. Scalig. Conjeſt. in Varron. p. 17.
(5) Plin. l. xxxiv, c. 18.

Caſſius, conſul l'an de Rome 252, fit faire la première ſtatue de Cérès en bronze (1). L'an 417 on érigea dans le Forum les premières ſtatues équeſtres aux conſuls L. Furius Camillus & C. Mœnius, vainqueurs des Latins; mais l'hiſtoire ne dit point quelle en fut la matière. Les Romains ſe ſervirent également de peintres Etruſques : ce furent ces derniers qui ornèrent de leurs ouvrages un temple de Cérès. Pline nous apprend qu'à la reconſtruction de ce temple, on enleva ces peintures avec une partie de la muraille & qu'on les tranſporta ailleurs (2).

On commença fort tard à faire des monumens de marbre à Rome : ce qui eſt prouvé par l'inſcription ſi connue (3) de L. Scipion Barbatus (4), un des plus illuſtres perſonnages de ſon ſiècle. Elle eſt gravée ſur l'eſpèce de pierre la plus commune, nommée *Peperino.* L'inſcription de la colonne roſtrale de C. Duillius, du même temps, n'aura été gravée que ſur une pierre ſemblable, & non pas ſur du marbre, comme on voudroit le prouver par un paſſage de Silius (5). D'ailleurs les reſtes de l'inſcription actuelle ſont manifeſtement des temps poſtérieurs.

Juſqu'à l'an 454 de la fondation de Rome, c'eſt-à-dire juſqu'à la cent-vingtième olympiade, les ſtatues & les citoyens portoient de longs cheveux & de longues barbes (6) : car ne ce fut que cette année qu'il vint des barbiers de Sicile à Rome (7). Tite-Live rapporte (8), que le conſul

(1) Plin. l. xxxiv, c. 19.
(2) Id. l. xxxv, c. 45.
(3) Sirmond. explic. hujus Inſcr. Conf. Fabret. Inſcr. p. 461.
(4) Liv. l. xxxv, c. 10.
(5) Rycq. de Capit. c. 33, p. 124.
(6) Varro, de re ruſt. l. ij, c. 11, p. 54. Cic. Orat. pro M. Cœlio. c. 14.
(7) Plutarch. Camil. p. 254, l. 24.
(8) Liv. l. xxvij, c. 34.

M. Livius, s'étant éloigné de la ville pour quelque ſujet de mécontentement, & s'étant laiſſé croître la barbe, ne reparut à Rome, à la ſollicitation du Sénat, qu'après s'être fait raſer. Scipion l'Africain portoit de longs cheveux à ſa première entrevue avec le Roi Maſſiniſſa (1).

III. De l'Art juſqu'à la cent-vingtième Olympiade.

Pendant la ſeconde guerre Punique, la peinture fut cultivée chez les Romains, même par les patriciens. L'hiſtoire nous apprend que Q. Fabius, qui fut envoyé conſulter l'oracle de Delphes, après la malheureuſe bataille de Cannes, reçut le ſurnom de *Pictor*, de l'art qu'il exerçoit (2), & qu'il le transmit à pluſieurs perſonnages de la famille des Fabius, comme nous le voyons par quelques médailles. Une couple d'années après la bataille de Cannes, Tibérius Gracchus, ayant remporté une victoire ſur les Carthaginois, commandés par Hannon, près de Luceria, fit peindre dans le temple de la Liberté à Rome, les réjouiſſances de ſon armée dans la ville de Bénévent (3). Tite-Live nous apprend que les troupes furent traitées en pleine rue par les Bénéventins. Comme la plupart étoient des eſclaves armés auxquels Gracchus, avec l'agrément du Sénat, avoit promis la liberté avant le combat, ces ſoldats prirent leur repas le chapeau ſur la tête, & le front ceint d'une bande de laine blanche en ſigne de leur affranchiſſement. Mais parmi ces ſoldats il y en avoit pluſieurs qui n'avoient pas bien fait leur devoir, & ceux-là furent condamnés à prendre leurs repas debout tant que la guerre dureroit. Ainſi dans ce tableau on voyoit des ſoldats à table, d'autres debout, & des bourgeois qui les ſervoient. Le cé-

(1) Liv. l. xxviij, c. 35.
(2) Id. l. xxij, c. 7.
(3) Id. l. xxiv, c. 16.

lèbre Pacuvius, neveu d'Ennius, étoit également peintre & poète. Pline rapporte d'après Varron, qu'à la reconſtruction du temple de Cérès à Rome, Damophile & Gorgaſus, modeleurs & peintres Grecs, l'ornèrent de leurs ouvrages, après qu'on en eut enlevé & tranſporté ailleurs les anciennes peintures, exécutées jadis par des artiſtes Etruſques, ainſi que nous l'avons dit plus haut. Voici l'expreſſion de Pline : *Ante hanc ædem Tuſcanica omnia in ædibus fuiſſe* (1) : ce que j'entends de tableaux Etruſques. Il me ſemble que le père Hardouin n'a point du tout ſaiſi le ſens de Pline, lorſqu'il croit qu'avant la reconſtruction de ce temple toutes les figures avoient été de bronze.

IV. De l'Art après la ſeconde guerre Punique.

Dans la ſeconde guerre Punique les Romains déployèrent toutes leurs forces & oppoſèrent une fermeté qui triompha des obſtacles. Malgré la défaite totale de pluſieurs armées & la diminution ſenſible des citoyens réduits au nombre de 137000 (2), l'on vit ces peuples vers la fin de la guerre paroître en campagne avec vingt-trois légions (3). Rome dans cette guerre, ainſi qu'Athènes dans celle des Perses, prit une autre forme. Les Romains, ayant fait connoiſſance & alliance avec les Grecs, ſentirent naître en eux le goût pour les arts. Les premiers ouvrages grecs furent apportés à Rome par Claudius Marcellus après la priſe de Syracuſe. Il employa les ſtatues & les ouvrages de l'art enlevés à cette ville à la décoration du Capitole & à l'ornement d'un temple qu'il conſacra près de la porte Capène (4). La ville de Capoue, réduite par les Romains, éprouva le même ſort.

(1) Plin. l. xxxv, c. 45.
(2) Liv. xxvij, c. 36.
(3) Id. l. xxvj, c. 1.
(4) Liv. l. xxv, c. 40, Plutarch. Marcel. p. 564.

Q. Fulvius Flaccus, l'ayant dépouillée de ses ornemens, envoya toutes les statues à Rome (1).

Malgré la quantité immense d'ouvrages de l'art enlevés aux vaincus, on ne laissa pas à Rome de faire de nouvelles statues de Divinités. Ce fut vers ce temps-là que les tribuns du peuple employèrent le produit des amendes pour faire placer des statues de bronze dans le temple de Cérès (2). Pendant la dix-septième & dernière année de cette guerre, les Édiles se servirent encore des amendes pour faire ériger dans le Capitole trois autres statues (3). Du même produit on fit peu de temps après trois nouvelles statues de bronze en l'honneur de Cérès, de *Liber Pater* & de *Libera* (4). L. Stertinius employa aussi le butin fait en Espagne pour faire élever sur le marché aux bœufs deux arcs de triomphe qui furent décorés de statues dorées (5). Tite-Live observe que les édifices publics nommés Basiliques, n'existoient pas alors à Rome (6).

Dans les processions publiques on portoit encore des statues de bois, comme il arriva deux ans après la prise de Syracuse (7) & la douzième année de cette guerre. La foudre étant tombée dans le temple de *Juno Regina* sur le mont Palatin, il fut ordonné, pour détourner tout présage sinistre, de porter en procession deux statues de cette déesse, faites de bois de cyprès, & tirées de son temple : ces statues étoient accompagnées de vingt-sept vierges, vêtues de robes longues, & chantant un hymne en l'honneur de la déesse.

Lorsque Scipion l'Africain eut chassé les Car-

(1) Id. l. xxvj, c. 34.
(2) Liv. xxvij, c. 6.
(3) Id. l. xxx, c. 39.
(4) Id. l. xxxiij, c. 25.
(5) Id. l. xxxiij, c. 27.
(6) Id. l. xxvj, c. 27.
(7) Id. l. xxvij, c. 37.

thaginois de toute l'Eſpagne, & qu'il fut ſur le point d'aller les attaquer en Afrique même, les Romains envoyèrent à l'oracle de Delphe des figures de leurs dieux, faites de mille livres d'argent peſant enlevé aux vaincus, & en même temps une couronne d'or du poids de deux cents livres (1).

L. Quinctius, ayant terminé la guerre entre les Romains & Philippe, roi de Macédoine, père du dernier roi Perſée, fit tranſporter de la Grèce à Rome une grande quantité de ſtatues de bronze & de marbre, & une infinité de vaſes artiſtement travaillés : toutes ces richeſſes furent expoſées à la vue du peuple pendant le triomphe du général, qui dura trois jours, & qui date de la cent quarante-cinquième olympiade (2). Parmi ces tréſors il y avoit dix boucliers d'argent & un d'or, indépendamment de cent quatorze couronnes de ce dernier métal, données en préſent par les villes Grecques. Peu de temps après, c'eſt-à-dire, un an avant la guerre que les Romains firent à Antiochus le grand, roi de Syrie, on érigea ſur le faîte du temple de Jupiter Capitolin, un quadrige doré, avec douze boucliers également dorés (3). Scipion l'Africain, s'étant offert de ſervir contre Antiochus en qualité de lieutenant de ſon frère, fit conſtruire, avant ſon départ pour l'Aſie, un arc de triomphe ſur la montée du Capitole, & l'orna de ſept ſtatues dorées, & de deux chevaux : devant l'arc il plaça deux grands baſſins de marbre (4).

V. De l'Art après la guerre contre le roi Antiochus.

Juſqu'à la cent quarante-ſeptième olympiade, & juſqu'à l'époque de la victoire remportée ſur Antiochus par Lucius Scipion, frére de l'Africain,

(1) Liv. l. xxviij, c. 45.
(2) Id. xxxiv, c. 52.
(3) Id. l. xxxv, c. 41.
(4) Id. l. xxxvij, c. 3.

les ſtatues des divinités, placées dans les temples de Rome, étoient pour la plupart de bois ou d'argile (1); & il y avoit alors très-peu de bâtimens publics dans cette ville, qui euſſent quelque apparence de ſomptuoſité (2). Mais cette victoire, en rendant les Romains maîtres de l'Aſie juſqu'au mont Taurus, & en rempliſſant Rome d'un butin immenſe, releva la magnificence de cette capitale, & y introduiſit le luxe & la molleſſe Aſiatiques (3). Ce fut auſſi vers ce temps que les Romains adoptèrent les bacchanales des Grecs (4). Parmi les richeſſes qui relevèrent la pompe du triomphe de L. Scipion, il y eut des vaſes d'argent fondus & ciſelés, peſant mille quatre cents vingt-quatre livres (5); & il s'y trouva des vaſes d'or, travaillés de la même façon, peſant mille vingt-quatre livres.

Les Romains, après avoir introduit & adopté les dieux de la Grèce, ſous des noms Grecs (6), en firent des objets de leur culte, & leur donnèrent des prêtres de cette même nation. Cette nouveauté fournit l'occaſion de faire faire les ſtatues des dieux dans la Grèce, & d'en faire exécuter à Rome par des maîtres Grecs. Les bas-reliefs en terre cuite, conſervés dans les anciens temples, devinrent des objets de plaiſanterie, ainſi que nous l'apprend un diſcours de Caton le cenſeur (7). Ce fut vers ce temps que L. Quinctius, qui triompha de Philippe roi de Macédoine, reçut les honneurs d'une ſtatue à Rome avec une inſcription grecque (8), qui fait con-

(1) Plin. l. xxxiv, c. 11.
(2) Liv. l. xl, c. 5.
(3) Id. l. xxxix, c. 6.
(4) Ibid. c. 9.
(5) Id. l. xxxvij, c. 59.
(6) Cic. Orat. pro Corn. Balbo. c. 24.
(7) Liv. l. xxxiv, c. 4.
(8) Rycq. de Capitol. c. 26, p. 105.

jecturer que l'ouvrage étoit d'un artiste Grec. L'inscription mise sur la base d'une statue, qu'Auguste fit ériger à César, fait conjecturer la même chose.

VI. De l'Art après la conquête de la Macédoine.

A peine la paix fut-elle conclue avec Antiochus, que les Étoliens, alliés de ce roi, reprirent les armes contre les Macédoniens. Les Romains, amis alors de ces derniers, prirent part à cette guerre, & assiégèrent Ambracie, qui fut obligée de se rendre après une opiniâtre défense. Cette ville, jadis la résidence du roi Pyrrhus, étoit remplie de statues de bronze & de marbre, de tableaux & d'autres ouvrages de l'art, qu'elle fut obligée de livrer aux vainqueurs. Tout fut transporté à Rome, de façon que les Ambraciotes se plaignirent au sénat qu'il ne leur restoit pas un seul simulacre de divinité qu'ils pussent révérer (1). M. Fulvius, vainqueur des Étoliens, fit paroître dans le triomphe qui lui fut accordé deux cents quatre-vingt statues de bronze, & deux cents trente statues de marbre (2). L'on fit venir des artistes Grecs à Rome, pour l'ordonnance des jeux que ce consul donna au peuple (3). Ce fut alors qu'on vit paroître pour la première fois des lutteurs, selon l'usage des Grecs. Ce même M. Fulvius, étant censeur avec M. Emilius, l'an 573 de Rome, commença à décorer la ville de bâtimens publics, où régnoit la magnificence (4). Il faut que le marbre n'ait pas été commun à Rome dans le temps qu'elle n'étoit pas maîtresse tranquille de la Ligurie, où étoit Luna, présentement Carrare, qui fournissoit alors comme aujourd'hui un beau marbre blanc. Ce qui appuie cette con-

(1) Liv. l. xxxiv, c. 4.
(2) Id. l. xxxix, c. 5.
(3) Ibid. c. 22.
(4) Id. l. xl, c. 51, 52.

jecture, c'est que le censeur Fulvius fit transporter à Rome les tuiles de marbre (1) dont étoit couvert le célèbre temple de Junon Lacinia, près de Crotone, dans la grande Grèce, pour faire le toît d'un temple qu'il avoit fait vœu de bâtir. Son collégue, le censeur Emilius, fit paver un marché, & ce qui paroît étrange, il le fit palissader tout à l'entour (2).

La quantité infinie des plus rares figures & des plus belles statues dont Rome se trouvoit remplie, le nombre considérable d'artistes qui y avoient été appelés ou amenés captifs, fit naître enfin dans les Romains l'amour pour les arts. L'on vit alors les patriciens empressés à faire instruire leurs enfans dans le dessin, ainsi que Plutarque nous l'apprend de l'illustre Paul-Emile, qui donna à ses enfans des peintres & des sculpteurs pour les instruire dans les deux arts (3).

L'an de Rome 564, Scipion l'Africain fit placer la statue d'Hercule dans le temple de ce demi-dieu (4), & deux biges dorés sur le Capitole. L'édile Fulvius Flaccus, fit ériger au même lieu deux statues dorées. Le fils de Glabrion, qui avoit battu le roi Antiochus près des Thermopyles, fit élever à son père la première statue dorée. Tite-Live dit que ce fut la première statue de cette sorte que l'on vit en Italie (5); mais il ne parle sans doute que des statues des grands hommes. Dans la dernière guerre de Macédoine, les députés de la ville de Chalcis se plaignirent que le préteur C. Lucretius, auquel ils s'étoient rendus, avoit fait piller tous leurs temples, &

(1) Liv. l. xlij, c. 3.
(2) Id. l. xlj, c. 32.
(3) Plutarch. Paul. Æmil. p. 470. l. 15.
(4) Liv. l. xxxviij, c. 35.
(5) Id. l. xl, c. 34.

transſporter à Antium toutes les ſtatues & autres tréſors (1). Après la défaite de Perſée, Paul-Emile ſe rendit à Delphe, où l'on travailloit à la baſe deſtinée pour la ſtatue de ce Roi, & que le vainqueur réſerva pour la ſienne (2).

Concluſion de la ſeconde partie.

Tel eſt le tableau de l'art des Romains du temps de la république. Quant à ſon hiſtoire de l'art depuis cette époque juſqu'à la perte de la liberté Romaine, c'eſt dans la troiſième partie qu'il faut la chercher; car parvenu à ce terme, elle ſe trouve beaucoup mêlée avec l'hiſtoire de la Grèce. Du reſte les mémoires que je donne ont cet avantage que, ſi quelqu'un vouloit traiter cette matière plus à fond, il pourroit s'épargner une partie de la peine : les recherches que j'ai faites, en confrontant les auteurs, en établiſſant un ordre chronologique, pourront lui ſervir de guides.

Pour revenir à l'art Grec, qui eſt notre principal objet, nous devons témoigner notre reconnoiſſance aux Romains pour tous les monumens que nous poſſédons. Quant à la Grèce même on y a fait peu de découvertes ; parce que les poſſeſſeurs de ces contrées ne recherchent ni n'eſtiment ces ſortes de tréſors. De même qu'Athènes, au rapport de Cicéron, répandit l'éloquence dans tous les pays, & l'exporta pour ainſi dire avec les marchandiſes de l'Attique, dans tous les ports & ſur toutes les côtes, de même l'on peut dire de Rome, que cette ville, après avoir renouvelé l'art Grec, & en avoir tiré les monumens de la cendre des villes, a communiqué ſes découvertes & ſes tréſors aux nations les plus lointaines de l'Europe. C'eſt par-là que Rome moderne, ainſi

(1) Liv. l. xliij, c. 9.
(2) Id. l. xlv, c. 27. Plutarch. Æmil. p. 492, l. 14.

que Rome ancienne, eſt devenue la législatrice & l'inſtitutrice du monde : du ſein de ſes richeſſes elle offrira aux yeux de nos neveux des ouvrages admirés jadis à Athènes, à Corinthe & à Sicyone.— Mais je me rappelle les paroles de Pythagore : il m'apprend qu'il faut ſceller le diſcours par le ſilence.

FIN DU SECOND VOLUME.




WINCKELMANN
HIST. DE L' ART
2
C
138